

# অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি

[ আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পৰ্যন্ত ]



প্ৰণেতা

ডঃ শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য এম্-এ ডি-ফিল  
প্ৰাক্তন অধ্যাপক, সন্দিকৈ ছোৱালী কলেজ, গুৱাহাটী।

লয়াছ' বুক ষ্টেল  
পানবজাৰ গুৱাহাটী-১

**Asamiya Natya Sahityar Jhingtoni**, a study on Assamese drama from the earliest stage upto 1967, along with a brief history of the Prominent stages of the State, by Dr. Hari Chandra Bhattacharyya, M. A. D. Phil, Ex. Head of the department of Assamese, Handique Girls' College, Guwahati (Assam), and published by Shri Khagendra Narayan Dutta Baruah Lawyer's Book Stall, Panbazar, Guwahati, Assam. 1988

1st edition Published by M/s Barua Agency

2nd edition by M/s Seva-Kutir

3rd edition by M/s Lawyer's Book Stall

Panbazar, Guwahati-1

প্রকাশক :

শ্রীখগেন্দ্ৰনাথ দত্তবৰুৱা

লয়াছ' বুক ষ্টল

পানবজাৰ : গুৱাহাটী-১

মূল্য—৮৫.০০ টকা

ছপাওঁতা :

হৰাইজন পাৰিছিং হাউচ

নিউ দিল্লী



## প্ৰশ্ন-পৰিচয়

১৯৫০ চনত কথা—অসমীয়া নাট্য সাহিত্য সম্বন্ধে কিবাকি আলোচনাৰ বাবে জন বেলি প্ৰবাহী বিখ্যাতসময়ৰ কাৰ চাপিছিলো। ১৯৬০ চনত আমাৰ প্ৰথম দৃষ্টি হ'ল আৰু কৰ্মপন্থা ওচৰত দাখিল কৰিলো। কিন্তু আমাৰ দৃষ্টিয়া হেতুকেই মূল্য-দানি, প্ৰবন্ধ-পৰীক্ষাৰ বল ঘোষণা হ'ল আৰু দুবছৰ পাছতহে; বচনাখনিৰে ডি-বিল্ উপাধিৰ বাবে কৰ্মপন্থা বীৰ্য্যন্তি লাভ কৰিলে। সেই সময়ত আমাৰ সাহিত্যত অসমীয়া নাট সম্বন্ধে কোনো আলোচনামূলক কিতাপ নাছিল আৰু তেতিয়াই আমি ইয়াৰ অসমীয়া ভাষাৰি এটাও উলিয়াব মূলি মানন কৰিছিলো। আজিৰ এই প্ৰকাশৰণ তাৰেই পৰিণতি। বচনাৰ মূল ভেটি আমাৰ ইংৰাজী কিতাপখন হলেও, ই তাৰ স্ফুৰণ নহয়। ইয়াৰ বচনা বীৰ্য্যন্তিৰে একেবাৰে স্বকীয়া গঢ় লৈছে; ইংৰাজী প্ৰবন্ধটোৰ কথাবোৰ আৰু বাদ নোহা নাই, অথচ, কেবাটাও বিষয় নতুন দৃষ্টিভঙ্গীত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। ইংৰাজী প্ৰবন্ধৰ পৰিচি আছিল আদিৰ পৰা ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত; ইয়াত আৱৰ্তক অৱস্থাৰি ১৯৬৭ চন পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত কৰা হৈছে, অৱশ্যে আংশিক ভাবেহে। বচনাৰ কলেবৰ অতিৰিক্ত দুহু হৈ যোৱা বাবে এই কালছোৱাৰ কেবাগৰাকীও নবীন-প্ৰবীণ নাট্য-শিল্পীক, আমি ইচ্ছা কৰিও, আদৰ্শনি জনাব নোৱাৰি ছুপ পাইছো। স্বৰ্গীৰ পাঁচ শ বছৰ ব্যাপক অসমীয়া নাট্যাৱলীৰ সন্নিবিষ্ট আলোচনা একেখন বচনাতে সমাপ্ত কৰা কথাৰ বাবে হাতী মাৰি তুকাত তৰোৱাৰ দৰে দুবছৰ প্ৰয়াস, বহুলাই কোৱাৰ সন্ধান নাই। আমাৰ এই আলোচনা মূলতঃ প্ৰকাশিত নাট-কেন্দ্ৰিক; অপৰিহাৰ্য্য কাৰণত দুই চাৰিখন অপ্ৰকাশিত নাটৰ কথাও উল্লেখ নকৰি থকা নাই আৰু সম্বন্ধৰ আউল ভাঙিবলৈ তেনে ঠাইত লগতে 'অপ্ৰকাশিত' মূলি কোৱা হৈছে। অৱশ্যে 'অভিনয়-প্ৰসঙ্গ' আখ্যা কেইটাত প্ৰকাশিত অপ্ৰকাশিত নাটৰ অৰ্থাৎ সংমিশ্ৰণ ঘটাইছে।

"সংহতি: কাৰ্য্যসাধিকা"—পৰম্পৰে সহায়-সহযোগ অবিহনে পৃথিৱীত কেৱে কোনো কাম নিৰাৱৰ্তক সমাধা কৰি উলিয়াব নোৱাৰে। আমাৰ এই ক্ষুদ্ৰ বচনাখনিৰ সা সঁজুলি সোঁটাওতে কেবা দিশৰ পৰাও সহায়-সহায়ত্ব উল্লাহ-আশীৰ্বাদ পোৱা হৈছে। কেবা গৰাকীও খ্যাত-অখ্যাত শিল্পী-সাহিত্যিকে আমাৰ পাত্ৰ-আহবণত বিহা-মুণ্ডতি দি আমাক সহায় কৰিছে; তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনালৈকে আমাৰ হিয়া-ভৰা শলাগ আৰু কৃতজ্ঞতাৰ অঞ্জলি আগবঢ়াইছো। বহুমানত স্বকীয়া ভাবেও সেই সকলৰপৰা প্ৰাপ্ত সন্মান-সন্মানৰ বীকাবোক্তি বা হৈছে। বচনা এখনৰ এৰি বচন কৰা হ'ল সঠিক, কিন্তু ই 'প্ৰব' নামৰ উপযোগী হৈছে নো নাই, আমি মুঠই কৰ নোৱাৰিলো। ওপাওণ বিচাৰৰ ভাৱ থাকিলে মূহ পাঠক-পাঠিকাৰ ওপৰত, পণ্ডিত-সদাৰণ ওপৰত—"আ পৰিতোৰাহ বিহুবাং ন সাদু মন্তে প্ৰয়োপ-বিজ্ঞান"-ইতি।

২য় সংস্কৰণ  
( ১৯৭০ চন ফেব্ৰুৱাৰী )

এই সংস্কৰণত বিশেষ একো সাল-সলনি কৰা হোৱা নাই।  
কেৱল টাইপ বোৰ অলপ সৰু দিয়া বাবে পৃষ্ঠাঙ্ক অলপ কমিছে।

গুৱাহাটী }  
২০-২-৭০ }

গ্ৰন্থকাৰ

# সূচীপত্র

প্রাচীন যুগ ( আদিব পৰা উনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধলৈ )

পৃষ্ঠাংক

## ১ম অধ্যায় ( নাট-প্ৰসঙ্গ )

১ম পট ( যক্ষ-প্ৰবেশিকা ) কাব্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগ	...	১—৮
২য় পট ( অকীয়া নাট ) বচনাব আত্মমানিক উৎস-সমূহ—মৌলিকতা আৰু সজাব্য লৌকিক উপাদান-সমূহ- মূল উদ্দেশ্য -অঙ্ক-বিভাগ—নাট্যক-নাটিকা —বস--স্বত্বধাৰ—জাতি আৰু প্ৰকাণ ভঙ্গী—সংস্কৃত নাটৰ সৈতে সাধুত আৰু বৈসাদৃশ্য	...	২—২৬
৩য় পট ( অকীয়া নাটৰ অগ্ৰগণ্য আচাৰ্য্যগণ ) শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-শ্ৰীমাধৱদেৱ—গোপাল আতা	...	২৭—৫৫
৪র্থ পট ( অকীয়া নাটৰ বচনা শৈলীত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা ) বিজ ভূষণ, বাৰচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাবি ঠাকুৰ	...	৫৬—৫৭
৫ম পট—পচতি	...	৫৮
৬ষ্ঠ পট ( অকীয়া নাট্যাভাস-সম্পন্ন সংস্কৃত নাট , বচনা-শৈলীত অদ্বুত পৰিৱৰ্ত্তন ) কামকুমাৰ হৰণ, বিশেষ অনুবাদ, শঙ্কৰচূড় বধ, ধৰ্মোদয় নাটক, শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্, লক্ষণৰ শক্তিশেল	...	৫৯—৬২
৭ম পট ( অগ্ৰকাশিত অকীয়া নাট )	...	৬৩—৬৩
৮ম পট—ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট-বচনাব পাঠনি	...	৭০—৭০

## ২য় অধ্যায় ( অভিনয়-প্ৰসঙ্গ )

১ম পট ( অকীয়া নাট ভাওনা ) ভাওনাৰ আত্মমানিক উদ্ভব-স্থল	...	৭৫—৭২
২য় পট—ভাওনাৰ ধৰণী—নয়ম আৰু উদ্দেশ্য—নিৰ্দিষ্ট বিষয়-বৰীয়া—ৰাজবল্লভ— সাজ-সজ্জা—গায়ন-বায়ন—ভাৱবীৰ্য আৰু বহুৰা- গোহৰ বিকল্প প্ৰণালী —বিবিধ প্ৰকাৰ আৰু আভাৰ—আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ	...	৮০—৮৭
৩য় পট—চিহ্নবাজা ভাওনা	...	৮০—৮২
৪র্থ পট—ভাওনা-সমূহ অত্যন্ত সাংস্কৃতিক অস্থান	...	৮৩—৮৬
৫ম পট—সংস্কৃত নাট অভিনয়ৰ সৈতে ভাওনাৰ পাৰ্থক্য	...	৮৭
৬ষ্ঠ পট—অত্যন্ত সাংস্কৃতিক অস্থানৰ সৈতে ভাওনাৰ সাধুত	...	৮৮
৭ম পট—সৰ্বাঙ্গ-অনুপৰিৱেশ	...	৮৯—৯০

## ଲକ୍ଷ୍ମିଯୁଗ ( ଉନବିଂଶ ଶତিকাବ ପୂର୍ବାର୍ଦ୍ଧ )

( ନାଟ ଆକ ଅଭିନୟ-ପ୍ରମଦ )

୧ୟ ପଟ—ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଆକ ଅଭିନୟର କମ୍ପାଣ୍ଡବ ... ୧୦୧—୧୦୭

୨ୟ ପଟ—ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଆକ କଳାକୃତି ଜଗତର ଧର୍ମବଳି ... ୧୦୮—୧୦୯

ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ( ଉନବିଂଶ ଶତিকাବ ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧର ପରା ବିଂଶ ଶତিকাବ ସାମ୍ବତୀକାଳ )

୧ୟ ଆଧ୍ୟା ( ନାଟ-ପ୍ରମଦ )

୧ୟ ପଟ—ବକ୍ତବ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ... ୧୦୯—୧୧୧

୨ୟ ପଟ—ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରସାର ଆକ ଉତ୍କର୍ଷ-ସାଧନ ... ୧୧୨—୧୧୭

୩ୟ ପଟ—ନାଟକର ଆକୃତି ଆକ ଶ୍ରୁତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ... ୧୧୮—୧୧୯

୪ର୍ଥ ପଟ—ବକ୍ତବ୍ୟର ନବ-କଳାବଳ—ହେମ-ଓଷାତି କବିର ତିନି ପଞ୍ଚି ବଳି ୧୧୯—୧୨୦

୫ୟ ପଟ ( ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଆଦ୍ୟାଦି ଅର୍ଥ ) ନୀତାହରଣ ନାଟକ—ଅଭିଯନ୍ତା-ସହ ନାଟକ—

ନାବିକା-ନାଟ୍ୟାବଳ—ଅକ୍ଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ ନାଟକ—ଚକ୍ରହଂସ—

ବେନେସି-ବିଷୟ ... ୧୦୯—୧୧୦

୬ର୍ଥ ପଟ—‘ଅବିଷୟ’ର ଆଦ୍ୟାଦି ଉପକା ଫଳ—‘ଅକ୍ଷୟ’ର ଅକ୍ଷୟର ପଦ୍ୟାବଳି ୧୧୦—୧୧୧

୭ୟ ପଟ—‘ଅବିଷୟ’ର ଅଭିଯନ୍ତା ପଦ୍ୟାବଳି ପଦ୍ୟାବଳି—

ହର୍ଷାପ୍ରସାଦ—ବେନେସି—ଚକ୍ରହଂସ ୧୧୧—୧୧୨

୮ୟ ପଟ—‘ଅବିଷୟ’ର ଆଦ୍ୟାଦି ସେବକ-ବୁଦ୍ଧ ( ଉନବିଂଶ ଶତিকাବ ପରା ବିଂଶ

ଶତিকাବ ଆଦ୍ୟର ପରା ) ନାବିକା-ନାଟ୍ୟାବଳ, ଅକ୍ଷୟ ...

ଆଦ୍ୟ ଆକ ଆଧୁନିକ ବୀତିର ଦୋଷୋପାଦ—କବି ଗପେ ...

ହର୍ଷାପ୍ରସାଦ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ ୧୧୨—୧୧୩

ଅବିଷୟ ନାଟ-ମାଳା ( ୧୧୩—୧୧୪ )— ... ୧୧୩—୧୧୪

୯ୟ ପଟ—ଅଭିଯନ୍ତା ସେବକର ସଚ୍ଚନ୍ଦନ ପୁଷ୍ପାବଳି ( ବିଂଶ ଶତিকাବ ୧୧-୧୨ ଦଶକର

ପରା ୧୧-୧୨ ଦଶକରେ ) ପଦ୍ୟାବଳି—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ— ୧୧୪—୧୧୫

ଅବିଷୟ ନାଟ-ମାଳା ( ୧୧୫—୧୧୬ ) ... ୧୧୫—୧୧୬

ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବ୍ୟାପାର ... ୧୧୬

୧୦ୟ ପଟ—ଅଭିଯନ୍ତା ସେବକର ସଚ୍ଚନ୍ଦନ ପୁଷ୍ପାବଳି ( ୧୨-୧୩ ଦଶକର ପରା ୧୨-୧୩ ଦଶକରେ )

(କ) ଆଦ୍ୟାଦି—ଅବିଷୟ, ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ— ୧୧୬—୧୧୭

(ଖ) ଅବିଷୟର ଆଦ୍ୟାଦି—ଅବିଷୟ ନାଟ୍ୟାବଳି—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—

—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ—ଅବିଷୟ— ୧୧୭—୧୧୮

ଆନ୍ଧେ-ମାନ୍ଧେ-(i) ହନୁମନ ମର୍ଦ୍ଦନ-ବୈକୁଣ୍ଠବିହାରୀ ବାସ-ଡିକେସବ ନେତ୍ରୀ- ପାର୍ବତୀ ପ୍ରମୋଦ-କମଳେଶବ ଚଳିହା-ହୁମାଳ ବବଠାହୁବ-ବଦନ ମର୍ଦ୍ଦା-ଶୈଳେନ ହୁକନ-ମେରେନ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ; (ii) ସାଧବ ମର୍ଦ୍ଦା-ହବିନାବାସନ ନନ୍ଦବକ୍ରା-କୁଳାସନ ମୋଦାସୀ-ମୋପାଳ ମୋଦାସୀ-ସବସ ସେଧି-ବିକ୍ରମ ସହାଜନ-ବୀବେଶବ ମର୍ଦ୍ଦା -ଜୀରେଶବ ମୋଦାସୀ-ସାଧବ ବାକତୀ ; (iii) ମର୍ଦ୍ଦେଶବ କଟକୀ-ପ୍ରୋତ ଅଧିକାରୀ-ବିପିନ ବକ୍ରା ; (iv) ମନ୍ତ ଚୌଧୁରୀ-ଆନନ୍ଦ କଟକୀ-ଜଗତ ଚୌଧୁରୀ-ସହେନ୍ନ ଡ଼ାଠାଠା-ଧାନେଶବ ହାଜବିକା-ହସକିନ୍ଦୋବ ଉଦ୍ଧିବିନୋଦ- ଅଜିତ ହାଜବିକା-ସାଲବିକା ନେରୀ-ଉଲ୍ଲେଶବ ବବା ; (v) ସମାନନ୍ଦ ବକ୍ରା- ହୁମନ ବବଠାହୁବ-ବସେଶ ବକ୍ରା-ପ୍ରୋତ ମର୍ଦ୍ଦା ; (vi) ମଲ୍ଲୁ ମିଞ୍ଚ-ମେଶ ମମ୍ବେ-ହୁମନ ବକ୍ରା-ଦକ୍ଷାଧବ ବକ୍ରା-ହବିଚନ୍ନ ଡ଼ାଠାଠା ... ୫୦୦-୫୧୪
(vii) ଅପ୍ରକାଶିତ ନାଟ୍ୟାବଳୀ ... ୫୧୪-୫୨୦

୧୧୩-ମର୍ତ୍ତ୍ୟ ସେବକର ମଞ୍ଚମାନ ମୁଖ୍ୟାଞ୍ଜଳି ( ୧୨୫୦ ଚନବ ମବା ୧୨୫୧ ଚନ  
ମର୍ତ୍ତ୍ୟ )

(କ) ମବିରେଶ ଆବ ବଚନା ମୈଳୀବ ମବିବର୍ତ୍ତନବ ପ୍ରମାନ ହେତୁ ... ୫୨୧
(ଖ) ଚକ୍ର-ଲଗା ମବିବର୍ତ୍ତନ ମହୁ ... ୫୨୧-୫୨୫
(ଗ) ପ୍ରୋତ ନାଟ୍ୟାବଳୀ-ସାବନା ବବନେ-ପ୍ରବୀନ ହୁକନ-ମନ୍ତ ଚୌଧୁରୀ -ମତ୍ୟପ୍ରମୋଦ-ହୁବେଶ ମୋଦାସୀ-ସୁଗଳ ନାମ-ମର୍ଦ୍ଦେଶବ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ-କମ୍ପି ମର୍ଦ୍ଦା ... ୫୨୫-୫୫୮
(ଘ) ଆଲହୁଲ ଅର୍ଦ୍ଧା-ପ୍ରୋତ ବକ୍ରା-ନଗାଡ଼ ନାଟ୍ୟ ମବିତି-ଉଦା ମର୍ଦ୍ଦା- ମବାମବ ଚଳିହା-ସୁଧା ଡେକା-ହେମ ମର୍ଦ୍ଦା-ମୁଖ୍ୟବ ବାଜବୋଦା-ହୁର୍ମେଶବ ବବଠାହୁବ-ଅବଶ ମର୍ଦ୍ଦା-ମିରପ୍ରମୋଦ ବକ୍ରା-ବିବିକି ବକ୍ରା-କମ୍ପି ଡାଲୁନାବ -ଆବୁଲ ସାଲିକ ... ୫୫୮-୫୬୮
(ଙ) ଅମରୀୟା ଏକାଦିକା ( ନହନ ନୃତିବେ ) ... ୫୬୮-୫୭୨

### ଦ୍ଵିତୀୟ ଆଧ୍ୟା ( ଅଭିନୟ-ପ୍ରମୋଦ )

ମକନିର୍ମାପବ ଉଲହାଲହ- ଡିକ୍ରମଡ଼- କାମାଧା- ଗୁରାହାଟୀ-ଡେଜମୁବ- ମିରମାପବ- ମୋନାବାଟ- ବୋବହାଟ- ଜାଜୀ -ନଗାଡ଼-ନାଜିବା-ନଳବାବୀ -ମହ ଅଭିନୟ-ପ୍ରୋତ-ମାନ୍ଦାତ୍ୟ କଳାବ ଅଭିନୟ ମହମିର-ଆବୁବିନୋଦବ ବିରେଟବ ନଳ-ମାଧବ ମିରୀ ବ୍ରଜ ମର୍ଦ୍ଦା-ଅଭିନୟ ପ୍ରଥମ ଅମରୀୟା ସହିଲା ୫୭୨-୫୮୧
---

### ତୃତୀୟ ଆଧ୍ୟା

୧ମ ମଠି-ନାଟକବ ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ-ମବତା ... ୫୮୮-୫୯୨
୨ମ ମଠି-ଚକ୍ର ପଞ୍ଚବେତେ ପ୍ରକାଶିତ ପ୍ରଥମ ନାଟବୋସ ... ୫୯୨-୬୦୧
ପ୍ରକାଶିତ ନାଟ-ମର୍ଦ୍ଦା-ନାଟ୍ୟାବ-ନଗା-ବିବିକ-ମହତ-ପ୍ରମୋଦବେ ଚକ୍ର ହୁମନା ପ୍ରମୋଦ ...



# অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিমিঙিমি

## প্ৰাচীন যুগ ( নাট্য-প্ৰসঙ্গ )

১ম অধ্যায়

১ম পট

### মঞ্চ-প্ৰৱেশিকা

অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ মূলাধাৰ দেহ-ভাষা সংস্কৃত। গতিকে সংস্কৃতৰ সৈতে ইয়াৰ সঘন অবিচ্ছিন্ন আৰু অবিচ্ছেদ্য। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ আঁড়ি-ওঁৰি অহুসৰ্দ্ধান কবিলে লাগিলেও সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ মধু মঞ্চত প্ৰৱেশ নকৰিলে নহয়। সংস্কৃত নাট্যৰূপৰ ধূলমূল আত্মস এটি তলত দাঙি ধৰা হ'ল—

কাব্যৰ শ্ৰেণী বিভাগ - সংস্কৃত অলকাৰ শাস্ত্ৰত কাব্যক প্ৰধানতে দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হৈছে—দৃশ্য কাব্য আৰু শ্ৰব্য কাব্য। শ্ৰব্য কাব্য এই প্ৰথম আলোচ্য বিষয় নহয় বাবে তাৰ কথা বাদ দি তলত দৃশ্য কাব্যৰ কথা মাথোন কোৱা হ'ল।

দৃশ্য কাব্য—যি কাব্যৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয় সেয়ে দৃশ্য কাব্য ( “দৃশ্য তদ্ভাজিনেয়ম্” )। দৃশ্য-কাব্যৰ কাহিনী বিবিধ চৰিত্ৰৰ বোণেদি কৰ্মকৰ দৃষ্টগোচৰ হব লাগে আৰু ইয়াতেই ইয়াৰ সাৰ্থকতা। চৰিত্ৰৰ বোণেদি কাহিনী কণাৱিত হব লাগে দেখি এইবিধ কাব্যৰ অন্ততম অৰ্থ-ব্যঞ্জক প্ৰতিশব্দ কৰ্পক ( “তদ্ভূপাবোপাত্ত্ব কৰ্পকম্” )।

### কৰ্পক আৰু উপকৰ্পকৰ শ্ৰেণী-বিভাগ

কৰ্পক বহু শ্ৰেণীত বিভক্ত—

- |              |               |                    |
|--------------|---------------|--------------------|
| ( ১ ) নাটক   | ( ৪ ) প্ৰহসন  | ( ৭ ) সম্বন্ধকাব্য |
| ( ২ ) প্ৰকৰণ | ( ৫ ) ভিন্ন   | ( ৮ ) বীৰী         |
| ( ৩ ) ভাণ    | ( ৬ ) ব্যাযোগ | ( ৯ ) অত           |
|              |               | ( ১০ ) উৎসাহ       |

ৰূপকৰ সৈতে কিঞ্চিৎ অমিল অইন এবিধ দৃশ্য-কাব্যক উপৰূপক সংজ্ঞাবে অভিহিত কৰি আলম্বিকসকলে ইয়াৰো ওঠৰটা শ্ৰেণী বিভাগ কৰি দেখুৱাইছে, যেনে—

(১) নাটিকা	(৭) উল্লাপ	(১৩) শিল্পক
(২) জোটক	(৮) কাব্য	(১৪) বিলাসিকা
(৩) গোষ্ঠী	(৯) প্ৰেৰণ	(১৫) চুৰ্ভাষিকা
(৪) সটুক	(১০) বাসক	(১৬) প্ৰকৰণী
(৫) নাট্যবাদক	(১১) সংলাপক	(১৭) হালীশক (হালীশ)
(৬) প্ৰস্থান	(১২) ত্ৰীগদিত	(১৮) ভাণিকা

সংস্কৃত সাধাৰণতে 'নাটক' শব্দৰ দ্বাৰা খেই কোনো দৃশ্য-কাব্যকে বুজুৱা হয়।

অসমীয়াতো সকলোবিধ দৃশ্য কাব্যৰেই সাধাৰণ নাম 'নাট' বা 'নাটক'। অসমত সৰ্বসাধাৰণতে প্ৰচলিত কেইবিধমান দৃশ্য কাব্যৰ নাম উল্লেখযোগ্য, যেনে—

(১) নাটিকা	(৫) গীতি-নাটিকা	(৯) অক
(২) যাত্ৰা	(৬) সঙ্গীতালেখ্য	(১০) অকীয়া নাট
(৩) বৃন্দা	(৭) নৃত্য-নাট, নৃত্য-নাটিকা	(১১) এক-অকীয়া নাট, একাঙ্কিকা
(৪) গীতি-নাট	(৮) ৰূপক	(১২) প্ৰহসন (খেয়েলীয়া নাট)

সংস্কৃত 'নৃত্য' (নচা) ধাতুৰপৰা প্ৰাকৃত 'নট' ধাতু উদ্ভৱ হৈ তাৰ পৰাই 'নট' আৰু 'নাটক' শব্দৰ উৎপত্তি। সংস্কৃত 'নট' মানে ভাৱৰীয়া (Actor), 'নাটক' মানে দৃশ্যভিনয় উপযোগী ৰচনা (Drama), 'নাট' মানে নাট-স্বকীয় বা নাটকীয় কলা (Dramatic art)।

ওপৰত সংস্কৃত নাটৰ যি কেইটা শ্ৰেণীৰ উল্লেখ কৰা হৈছে, তাৰ ভিতৰত যিখোন নাটক, প্ৰহসন, অক আৰু নাটিকা এই নামে কেইটা হৈ অসমীয়া নাট বিশেষক বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰথম তিনিটা ৰূপকৰ অন্তৰ্গত আৰু চতুৰ্থটো উপৰূপকৰ। সংস্কৃত অলম্বক শাস্ত্ৰমতে এইবোৰৰ লক্ষণ এনে—

নাটক—এইবিধ দৃশ্য কাব্যৰ বিষয়-বস্তু বিখ্যাত ('খ্যাতবৃত্ত' অৰ্থাৎ মহাভাৰত-ৰামায়ণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত) হ'ব লাগে; নায়ক ধীৰোদাত্ত (ধীৰ+উদাত্ত) হ'ব লাগে; নায়কৰ পৰাজয়, পলায়ন আদি হ'ব নোৱাৰে। ই পঞ্চসন্ধি সম্বিষ্ট হ'ব লাগে, অক বিভাগ, প্ৰস্তাৱনা, আত্মবৃত্তিক চৰিত্ৰ আদি নাটকৰ অন্তৰ্গত লক্ষণীয় বিষয়। কিন্তু ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে অসমীয়াত খেই সেই নাটকীয় উপাদান সম্পন্ন ৰচনাকে 'নাট' বা 'নাটক' বুলি কোৱা হয়। 'নাটক' শব্দটোৰে সংস্কৃতত প্ৰৌৰাণিক বিষয়বস্তু-সম্পন্ন ৰচনা বিশেষক বুজালেও, অসমীয়াত পৌৰাণিক, আধুনিক আদি সকলোবিধ নাট্যাঙ্কৰ ৰচনাকে এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়।

নাটিকা—সংস্কৃত অলম্বক শাস্ত্ৰমতে মনস্কৰ-বিদ্বেষণ-বিহীন, দাৰ্শনিক-স্তম্ভ-বিহীন ই এবিধ প্ৰেম-কাহিনী-মূলক দৃশ্য-কাব্য। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা অহা



নহয়, কবি-কল্পিত বা সৃষ্টি-মূলকহে। ইয়াৰ বস-পূজাৰ প্ৰধান, অৱশ্যে সংখ্যা সাধাবণতে চাৰিটা আৰু বচনা সজীত-বহুল। নায়ক “ধীৰ-জলিত নৃপ”, নায়িকা “নবাহুবাগা কন্তা।”

নাটিকাৰ এই সূত্ৰবৰণৰ দেখা যায় যে পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত এইবিধ দৃষ্টকাব্য নাছিল, কেৱল অসীয়া নাটেইহে আছিল। অসীয়া নাটবোৰৰ নায়ক শ্ৰীধাৰ বা শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা উদ্ধৃত অৰ্থাৎ সৰ্বজনবিদিত। অসমীয়া সাহিত্যত নাটিকা আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। সাধাবণতে ক্ষুদ্ৰ-কাব্যবোধকেই অসমীয়াত নাটিকা বোলা হয়।

প্ৰহসন—হাস্য বস-প্ৰধান কবি-কল্পিত-বস্তু-নিৰ্মিত নাটক প্ৰহসন বোলে। ই হুৰি—শুদ্ধ আৰু মিশ্ৰ।

ভৰতৰ নাট্য-শাস্ত্ৰমতে শৈৱশুদ্ধ ( “ভগৱত” ), ব্ৰাহ্মণ আৰু অন্তান্ত চৰিত্ৰৰ যোগেদি হোৱা খেমেলীয়া বাস্তৱ-প্ৰায় দৃষ্টসম্বলিত নাটক শুদ্ধ প্ৰহসন বোলে।

দাস, দাসী, বীট, ধূত আৰু অসতী ছুটা ডিবাৰো সৰব মাজত হোৱা অসং দৃষ্ট আৰু কথোপকথন সম্বলিত নাটক মিশ্ৰ প্ৰহসন বোলা হয়।

প্ৰহসনবোৰত ঠগ, প্ৰেৰণনা আদিৰ চিত্ৰ থাকে। ই ‘বীণী’-লক্ষণ যুত হব লাগে। ‘সাহিত্য দৰ্পণ’ৰ মতে ই ভাণ-লক্ষণ-যুক্ত ( “ভাণৱৎ” )।

অঙ্ক ( বা উৎসৃষ্টিকাঙ্ক )--নাৰীৰ ৰূপ ক্ৰন্দন আৰু হা-হতাশ পৰিপূৰ্ণ ৰূপ বস-প্ৰধান ই এবিধ একাঙ্ক নাট। ইয়াৰ প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰ পাৰ্থিৱ নৰ ( “নেতাৰ্য্য: প্ৰাকৃত্য নৰাঃ” )। ইয়াৰ বিষয় বস্তু কবিৰ বুদ্ধি উদ্দীপ্ত প্ৰখ্যাত কাহিনী ( “প্ৰখ্যাতমিতিবৃদ্ধম্” ); ইয়াত সম্ভৱ ভিতৰত কেৱল ‘মুখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে। যুদ্ধ-বিগ্ৰহ বা জয়-পৰাজয় বাৰ্তাসমূহ কেৱল বচনৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা হয়।

‘অঙ্ক’ এটা বিশেষ অৰ্থবোধক ( “ক্ৰটি” ) শব্দ। নাটৰ বিভিন্ন বিভাগবোৰক ‘অঙ্ক’ বোলা হয়; ‘অঙ্ক’ নামৰ নাটৰ সৈতে ‘অঙ্ক’ নামৰ নাট্য বিভাগৰ অৰ্ণ-বিভাট হব পাৰে বুলি সন্দেহ কৰিহে আলঙ্কাৰিকসকলে ‘অঙ্ক’ বিধৰ নাটৰ অইন এটা নাম দিছে ‘উৎসৃষ্টিকাঙ্ক’।

সংস্কৃতত এইবিধ নাটৰ উদাহৰণ নাট্যকাৰ ভাসৱ ‘উক্ৰভঙ্গ’।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ যুগৰ অসীয়া নাটবোৰকো ‘অঙ্ক’ বোলা হয়, যেনে, শঙ্কৰদেৱৰ ‘পাবিজাত হৰণ’—“পাবিজাত হেন নাম অঙ্ক অহুশাম।”

সকলো অসীয়া নাটক ‘অঙ্ক’ বোলা হয়নে নহয় সন্দেহজনক। গতিকে এই বিষয়ে পৃথক উল্লেখ কৰা হ’ল।

গুণবত নাম দিয়া সংস্কৃত নাটৰ শ্ৰেণীবোৰৰ ভিতৰত এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাট এইবোৰ—

## স্বৰ্গ-প্ৰৱেশিকা

ব্যায়োগ—এইবিধ দৃষ্ট-কাব্যৰ মূল কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ প্ৰখ্যাত; পুৰুষ চৰিত্ৰ অধিক, স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা খুব কম। [ কাৰো কাৰো মতে কাহিনী দিনটোৰ ভিতৰতে সমাপ্ত

হয়]। ইয়াত গৰ্ভ আৰু বিমৰ্শ সজ্জি নাথাকে। নায়ক “ধীবোদ্ধত” (ধীৰ আৰু উদ্ধত ; প্ৰকৃতিৰ, বাৰ্জ্যি বা দেবতা। হান্স, শৃঙ্গাৰ আৰু শান্ত বসব বাহিৰে অইন বস প্ৰধান ভাবে থাকে।

ভাণ - ইয়াত চৰিত্ৰ সংখ্যা মাত্ৰ একেটা আৰু ই মূৰ্ত , ই কেতিয়াবা নিজৰ, কেতিয়াবা অইনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে। কথাব উদ্ভব-প্ৰত্যাভব কাল্পনিক ব্যক্তি বা ‘আকাশ-ভাষিত’ৰ আশ্ৰয়ত লাভ কৰা হয়। শৌৰ্য আৰু সৌভাগ্য বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা বীৰ বা শৃঙ্গাৰ বসব প্ৰাধান্য হব লাগে।

বীৰ্যী—ইয়াত নায়ক মাত্ৰ এজন আৰু তেওঁ ‘আকাশ-ভাষিত’ৰ আশ্ৰয় লৈ কোনোবা কাল্পনিক পাত্ৰৰ সৈতে উদ্ভব-প্ৰত্যাভব কৰে ; অইন বস সামান্য ভাবে থাকিব পাৰে, কিন্তু শৃঙ্গাৰ বস প্ৰধানভাবে থাকিবই লাগিব। মূখ আৰু নিৰ্বহণ সজ্জি থাকে , অন্ধ মাথোন এটা নায়কজন উদ্ভব, মধ্যম বা অধ্যম প্ৰকৃতিৰ হব পাৰে।

### উপক্ৰমক শ্ৰেণীৰ

গোষ্ঠী—ইয়াত নটা বা দুহেঁটা সাধাৰণ চৰিত্ৰ থাকে , ই উদাত্ত বচন-বিহীন গৰ্ভ-বিমৰ্শ-বিহীন আৰু কৈশিকী-বৃত্তি-সম্পন্ন। জী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা পাঁচ বা ছয়। ই শৃঙ্গাৰ-বসপূৰ্ণ একাক।

নাট্য বাসক—ই নৃত্য গীতপূৰ্ণ শৃঙ্গাৰ হান্স-বসপূৰ্ণ একাক নাট। ইয়াৰ নায়ক উদাত্ত , এজন উপনায়ক আৰু নায়িকা থাকে। পঞ্চ সজ্জিৰ ভিতৰত ‘মূখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে। ই “শান্ত”ৰ লক্ষণ গুরু।

উল্লাপ্য—ই দেব-দেবতা-সম্বন্ধীয় বিষয়বস্তু-সম্পন্ন, ধীৰোদাত্ত নায়ক প্ৰধান, হান্স-কৰ্ণ-শৃঙ্গাৰ-বসপূৰ্ণ একাক। ইয়াত ‘শিল্পক’ শ্ৰেণীৰ নাটকৰ লক্ষণ থাকে।

( শিল্পক—ই শান্ত আৰু হান্সবস বিহীন এক প্ৰকাৰ চাৰি অঙ্গীয়া নাটক ; নায়কজন ব্ৰাহ্মণ উপনায়কজন নীচ চৰিত্ৰৰ ব্যক্তি ; আশা, বিশ্বাস, সন্দেহ, প্ৰচেষ্টা, উপদেশ আদি গুণ-বিশিষ্ট। কোনো কোনো আলংকাৰিকৰ মতে উল্লাপ্য এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাট নহয়, তিনি অঙ্গীয়া নাট )।

কাব্য—ই হান্স-বসাত্মক, গীতিপূৰ্ণ, আৰম্ভটী বৃত্তি বিহীন একাক। গীতবোৰ ‘ধণ্ডমাত্ৰা’ ‘ধিপদিকা’ আৰু ‘ভয়ভাল’ অলঙ্কৃত। ইয়াৰ নায়ক নায়িকা ধীৰোদাত্ত। তেওঁলোকৰ প্ৰেমই নাট্যবস্তু। সজ্জিৰ ভিতৰত ইয়াত ‘মূখ’, ‘প্ৰতিমূখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে।

প্ৰেৰণ - গৰ্ভ বিমৰ্শ সজ্জি বিহীন, বিফলক-প্ৰৱেশক বিহীন, ই এবিধ একাক উপক্ৰমক। ইয়াৰ নায়ক হীন শ্ৰেণীৰ ব্যক্তি। ইয়াত সূত্ৰধাৰ নাথাকে আৰু প্ৰবোচনাৰ কাৰ্য্য নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়। নান্দী নেপথ্যত গোৱা হয়। ই বাগান্ধ বচন-ভাষণ-পূৰ্ণ আৰু যুদ্ধ-সংঘাত নাট ( “নিবৃদ্ধ-সফেট-বৃত্ত” )।

**বাসক**—পৰুয়া যুক্ত, মূখ-প্ৰতিমূখ-যুক্ত, ভাবভী-কৈশিকী-বৃত্তি-যুক্ত, বিবিধ ভাষা-উপভাষা পূৰ্ণ ই এবিধ একান্ত উপক্ৰমক। ইয়াত বীৰীৰ কিছুমান লক্ষণ আছে; যজ্ঞধাৰ নেধাকে। ইয়াৰ নাকীবচন প্ৰেৰণ; নায়ক মূৰ্খ, নায়িকা খ্যাতি-সম্পন্ন। নাটকীয় কাৰ্য্যসমূহ কৰে 'উদাত্ত' বা গাভীৰপূৰ্ণ হৈ যায়।

**ঐগমিত্ত**—প্ৰথাত বিবৰ-বন্ধক ভিত্তি কৰি বচনা কৰা, ধীৰোদাত্ত নায়ক আৰু প্ৰসিদ্ধ নায়িকা-যুক্ত। গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, ভাবভী-বৃত্তি সম্বলিত ই এবিধ একান্ত উপক্ৰমক; ইয়াৰ বহু ঠাইত 'ঐ' শব্দৰ প্ৰয়োগ হয়।

**বিলাসিকা**—চুটি বিবৰ-বন্ধৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি বচনা কৰা, বিদূষক, বিট আদি নকী যুক্ত, গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, হীন নায়ক-যুক্ত ই এবিধ একান্ত উপক্ৰমক।

**হল্লীশ**—এক পুৰুষ-চৰিত্ৰ আৰু সাত, আঠ বা দহ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰযুক্ত, মূখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি-যুক্ত, উদাত্ত ভাষা আৰু সজীৱ বহুল, কৈশিকী-বৃত্তি-সম্বলিত ই এবিধ একান্ত উপক্ৰমক।

**ভাগিকা**—উদাত্ত নায়িকা আৰু সাধাৰণ ('মল') নায়ক যুক্ত, ভাবভী-কৈশিকী-বৃত্তি-সম্বলিত, মূখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি যুক্ত, সাজসজ্জা ভূষিত-চৰিত্ৰ-সমাবিষ্ট ই এবিধ একান্ত। ইয়াত সপ্তঅঙ্গ আছে, যেনে, উপস্থাস (কাৰ্য্য সমাপ্তিৰ প্ৰাসঙ্গিক ঘোষণা), বিস্তাস (আত্মলিখিত-স্মৃতি বচন), বিৰোধ (ভ্ৰান্তি অপসৰণ), সাধন (মিথ্যা বচন), সমৰ্পণ (উত্তেজনাপূৰ্ণ কটুক্তি), নিবৃত্তি (উদাহৰণ উল্লেখ), সংহাৰ (ফলপ্ৰাপ্তি)।

ওপৰত উল্লেখ কৰা সংস্কৃত এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটবোৰৰ লক্ষণলৈ মন কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া অকীয়া নাটৰ সৈতে কোনোধৰনে সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য নাই; অথচ, কেবা শ্ৰেণীৰ নাটৰ ভিতৰত ইয়াৰ সাদৃশ্য বিক্ষিপ্তভাবে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ আছে।

[ 'অকীয়া নাট' শীৰ্ষক অজ্ঞাত ভাষা-প্ৰসঙ্গত ঠায়ে ঠায়ে এইবোৰৰ উল্লেখ কৰা হৈছে ]।

সংস্কৃত নাটবিশেষৰ সৈতে নামৰ মিল থকা (ওপৰত উল্লিখিত) চাৰিবিধ নাটৰ উপৰিও বাকী কেইবিধ অসমীয়া নাটৰ লক্ষণ তলত দিয়া হ'ল—

**যাজ্ঞা**—সংস্কৃত অভিধানত 'উৎসৱ' অৰ্থত 'যাজ্ঞা' ব্যৱহাৰ হলেও 'অ'ভিন্ন্য অৰ্থত সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক সকলে ইয়াৰ উল্লেখ কৰা নাই। গয়নাৰ্থক 'যা' ধাতুৰ পৰা এই শব্দৰ উৎপত্তি হ'ব পাৰে; ভেটিয়া হলে উৎসৱ অৰ্থত বিশেষ ধৰণৰ গমন বুজাবলৈকে 'দেৱযাজ্ঞা' 'বৰযাজ্ঞা' আদি শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে। স্বৰ্গ্য-চক্ৰ আদি গ্ৰেহ-নক্ষত্ৰাদি বিৰাজগতৰ বিশদবৰ্ণনক সৃষ্টি। গ্ৰেহ-নক্ষত্ৰবোৰ বছৰটোৰ ভিতৰত এক কক্ষৰ পৰা অইন কক্ষলৈ গমন কৰে; আৰু এই গমন উপলক্ষত প্ৰাচীন মানৱ জাতিৰ যাজ্ঞ আনন্দসূচক উৎসৱ অনুষ্ঠিত হৈছিল। এইবোৰ গ্ৰহচক্ৰৰ স্বৰ্গ্যৰ পৰিৱৰ্ত্তনে যাজ্ঞৰ মনত যি হৰ্ষ সৃষ্টি কৰিছিল, তাৰ পৰিৱৰ্ত্তিত কণেই স্বৰ্গ্য-উপাসনাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন হয়। স্বৰ্গ্যৰ দৃষ্টা যাজ্ঞাই প্ৰকৃতি জগতত বিশেষ পৰিৱৰ্ত্তন সৃষ্টি কৰি উত্তৰায়ণ আৰু দক্ষিণায়নৰ উদ্ভৱ কৰিছে। 'বৰযাজ্ঞা' উৎসৱ এই দুই অৱস্থাৰ সন্ধিত অনুষ্ঠিত হয়। সেই সময়ত উত্তৰায়ণৰ অন্ত পৰে আৰু দক্ষিণায়নৰ আৰম্ভ হয়। দক্ষিণায়নৰ এই ছয়াহৰ ভিতৰত প্ৰাচীন-প্ৰধান দেশত

উৎসৱ আদি বেছি হয়; বক, উৰিভা আদি দেশত সূৰ্য্যৰ গতি পৰিৱৰ্ত্তনৰ লগে লগে উৎসৱ বহুতো হ'ব ধৰিছে। 'বথৰাজা' জগন্নাথ বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বথৰাজ্যক অৱলম্বন কৰি পালন কৰা' উৎসৱ বিশেষ। সময়ৰ লগে লগে বৈষ্ণৱধৰ্মৰ প্ৰভাৱত পৰি এনেবোৰ কৃষ্ণবিষয়ক উৎসৱ 'কৃষ্ণৰাজা' নামেৰে অভিহিত হ'ব ধৰিলে। ফলগুংসৱ বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ হ'লৰাজ্য বৈষ্ণৱধৰ্ম-মূলক আইন এক প্ৰধান উৎসৱ।

'ৰাজ্য' শব্দটো জাৰিডী বুলিও কোনো কোনো পণ্ডিতে বক্তা দিব খোজে। ছোটনাগপুৰত ওৰাও নামৰ প্ৰাচীন জাৰিড-জাতীয় মানুহ কিছুমান আছে। তেওঁলোকৰ মাজত 'ৰাজ্য' নামৰ এটি উৎসৱ আছে। ই অবিবাহিত ডেকা-গাভৰুৰ নৃত্য-প্ৰধান উৎসৱ। ইয়াৰ যোগেদি কোনো কোনো প্ৰণয়-প্ৰণয়িনী বৈবাহিক পাশত আৱদ্ধ হৈ পৰে। বছৰৰ ভিতৰত যেই কোনো মাহতে এই উৎসৱ হয় যদিও জেঠমাহ প্ৰশস্ত। উৎসৱটো পবিত্ৰ পৰিৱেশত সমাধা হয়, আত্মীয়-স্বজনক নিমন্ত্ৰণ কৰি উৎসৱ পালন কৰা বাতি আছে, গোটেই নিশা এই উৎসৱ চলে। গাৱঁৰ বুঢ়ী ডিবোতাৰে "মঙ্গলঘট" মূৰত লৈ উৎসৱত যোগদান কৰে। 'কৃষ্ণৰাজ্য' যিহেৰে ধৰ্ম আৰু আনন্দৰ উৎস, "ওৰাওৰাজ্য"ও তেনে। কিন্তু পালন পদ্ধতিলৈ চাই এটাৰ সৈতে আইনটোৰ সৰ্ব্বত নাই যেন লাগে। ওৰাওসকলৰ 'ৰাজ্য' শব্দটোৰ মূল জাৰিডীও হ'ব পাৰে। কেৱল অসম, বক আৰু উৰিভাতোই নহয়, জাৰিড ভাষা-ভাষী মানুহৰ মাজত দাক্ষিণাত্যৰ কোনো কোনো ঠাইতো ধৰ্মোৎসৱ অৰ্থত 'ৰাজ্য' শব্দৰ প্ৰয়োগ আছে। দাক্ষিণাত্যৰ গ্ৰাম্যদেৱী 'মাবী' বা 'মাবী আন্দাৰ' উদ্দেশ্যে বছৰত এবাৰ পূজা আৰু উৎসৱ পতা হয়, ইয়াৰ নাম 'মাবী ৰাজ্য'। মাত্ৰাজৰ কোনো কোনো অঞ্চলত "জাজে" নামৰ গ্ৰাম্যদেৱতাৰ পূজা উৎসৱ এটা আছে। চাওঁতাল পৰগণাৰ মাজতো "ৰাজ্য-পৰৱ" নামৰ এটা উৎসৱ আছে।

পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হ'লৰাজ্য, বথ-ৰাজ্য, ঘুহুচা-ৰাজ্য আদি শব্দৰ প্ৰচলন আছে; কিন্তু এই 'ৰাজ্য' শব্দই কোনো নাট-নাটিকা বুজুৱা নাই। ইয়াত 'ৰাজ্য' শব্দৰ অৰ্থ উৎসৱ। সমালোচকসকলৰ মন্তব্যৰ পৰা জনা যায়, যি সময়ত ভাৰতৰ সংস্কৃত নাট নাটিকা-বোৰৰ প্ৰচলন আৰু আদৰ কমি আহিল, তেতিয়া ভাৰ ঠাই পূৰাবৰ বাবে বিবিধ আঞ্চলিক ভাষাত কিছুমান তেনে ধৰণৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠে আৰু সেইবোৰেই 'ৰাজ্য' নাম পায়। সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ বাবে কিছুমান অহুটানো গঢ়ি উঠে। বিভিন্ন দেশৰ সাহিত্যত এইবোৰ বিভিন্ন নামে দেখা দিয়ে। অসমীয়াত ই ৰাজ্য নাম পায়। শব্দবদেহ-বচিত প্ৰথম দুখন নাটৰ নামেই ৰাজ্য, যেনে—চিহ্নৰাজ্য, কালীসুন্দৰ ৰাজ্য (অৱশ্যে অসমীয়া নাটত 'ৰাজ্য' আৰু 'নাটক' শব্দ অভিন্ন ভাবেই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে)।

ঔনকিণ শক্তিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ অসমত বহুতো বঙালী নাটক অসমীয়ালৈ অৰ্হবাদ কৰি মুকলিভাৱে অভিনয় কৰা হৈছিল; এইবোৰক ৰাজ্য বোলা হৈছিল। এই ৰাজ্যবোৰৰ ৰচনাতৈলী অসমীয়া নাটবোৰৰ দৰে নহয়, সাধাৰণ নাটকৰ দৰেই; যাতোন আধুনিক ৰচনাকৃত অভিনয় কৰিলে তাক নাটক বোলে আৰু মুকলি মঞ্চত কৰিলেই ৰাজ্য বোলে; যেনে—'কালাপাহাৰ' (বঙালী নাটকৰ অসমীয়া অৰ্হবাদ—হাতে

লিখা। এদৰঙ এই নাটকখন বিয়েটাবলৈ আধুনিক যক্ষ্মকত, অভিনয় কৰা হৈছিল আৰু বাক্সকৰে মুকলি যক্ষ্মতো অভিনয় কৰা হৈছিল )।

কুসুম্বা—বৈকুণ্ঠ যুগত বচিত সঙ্গীত-প্ৰধান নাট কিছুমানৰ নাম কুসুম্বা। বৈকুণ্ঠ কবি বিভূষণৰ এটা গীতত ‘কুসুম্বা’ শব্দটো পোৱা যায়, “গায়ত্ৰী নহি লবি কুসুম্বা”। হিন্দীতো নৃত্য সংযুক্ত গীত-বিশেষৰ নাম ‘কুসুম্বা’। অসমীয়াত এই নামৰ এক শ্ৰেণীৰ ছন্দও আছে। পশ্চিম অসমৰ কোনো কোনো ঠাইত এই নামৰ এবিধ নাম-গোৱা আছে। ইয়াত হাত-চাপৰিৰ সৈতে নাগেৰা বাজ সজুত কৰা হয়। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় এই শব্দটোৰে সঙ্গীত-প্ৰধান বা সঙ্গীত-সম্পৰ্কীয় বচনাৰে সূচনা কৰে। মাধৱদেৱৰ অসমীয়া নাট কিছুমানক কুসুম্বা বোলে, যেনে ‘চোৰধৰা’ কুসুম্বা ‘ভূমিলুটিয়া’ কুসুম্বা।

নৃত্য-নাট—নৃত্য-নাট নামৰো এক শ্ৰেণীৰ নাট আছে। ইও সঙ্গীতময়, নেপথ্যত কাহিনীৰ আবৃত্তি কৰা হয়, আৰু সেই কাহিনীৰ ভাৱ নৃত্যৰ বোপেদি যক্ষ্মত প্ৰকাশ কৰা হয়। এই কাহিনী কেতিয়াবা মহাভাৰত, ৰামায়ণ ( দুৰ্গাবৰৰ গীতিৰামায়ণ ), পুৰাণ ( যক্ষ্ম ভগ্ন, চিত্ৰলেখা, বেউলা লখিম্মাৰ ) আদিৰ পৰা উদ্ধৃত। আধুনিক যুগত কাল্পনিক কাহিনী অৱলম্বন কৰিও দুই-চাৰিখন নৃত্য নাট বচনা কৰা হৈছে। এইবোৰ কাল্পনিক কাহিনীৰ বিষয়বস্তু, যেনে,—চ’তৰ বিহু, ধানদোৱা, মাছমৰা, গ’কৰখা আদি।

## গীতি-নাট, গীতি-নাটিকা, সঙ্গীতালেখ্য

সঙ্গীত-প্ৰধান আধুনিক নাট কিছুমানক এই তিনিটা নামেৰে নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—

বালস্কীৰ অভিষেক

লুইত কোঁৱৰ

স্বৰ বিজয়

}

কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ

মুক্তিনাথ বৰদলৈ।

অভিষেক—পুণ্যধৰ ৰাজখোঁৱা ( গীতি-নাটিকা )—

এই নাম কেইটা প্ৰায় প্ৰতিশব্দ ৰূপে প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়।

কপক—এই আখ্যাৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত সকলো কৃতকাৰ্য্য সাধাৰণ নাম কপক। লক্ষণ বিশেষে এই কপকবোৰকেই দহ শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰি দহোটা স্বকীয়া নাম দিয়া হৈছে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত এই শ্ৰেণীৰ এবিধ নাটো ( কাব্য আদিও ) আছে; ইয়াত অইন এটা বিষয়-বস্তু বা আধৰণেৰে মূল বিষয়-বস্তুটো চাকি ৰাখি অৰ্থ ব্যক্তনা কৰা হয়। যেনে—‘মূলি’—কমলেশ্বৰ চলিহা, ‘পৰিজাত’—পদ্ম চিং।

অৰু, অসমীয়া নাট—‘অৰু’ৰ সংজ্ঞা এই আখ্যাৰ আৰম্ভণিতে দিয়া হৈছে।

অসমীয়া বৈকুণ্ঠ সাহিত্যত বিবোৰ অসমীয়া নাট আছে তাৰ লক্ষণবোৰ সংস্কৃত ‘অৰু’

বা 'ঔৎসাহিক্য'ৰ সৈতে সৰহভাগ বিঘৰতেই নিমিলে। কেৱল এটা অৰু থকা বিঘৰতেই থিলে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ 'চিহ্নাঙ্গ'ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰসক্ত কোৱা আছে—

‘বৈকুণ্ঠ নগৰ পটন্ত লিখিয়া অৰু কবিলন্ত ডাৰ।’

‘অৰু’ শ্ৰেণীৰ সংস্কৃত দৃষ্টকাব্যৰ প্ৰধান লক্ষণ এক-অৰু-বিশিষ্টতা। বৈষ্ণৱ-যুগৰ অসমীয়া নাটবোৰো বৈশিষ্ট্য এয়ে। এইবাবেই এইবিধ অসমীয়া নাটক ‘অসমীয়া নাট’ বোলা হৈছে বুলি সমালোচক সকলে সম্ভাৱ্য প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু বৈষ্ণৱ নাট্যকাৰ সকলে ‘অসমীয়া নাট’ শব্দটো নিজে ক’তো ব্যৱহাৰ কৰি থৈ যোৱা নাই; ই পাছত উদ্ভৱ হোৱা শব্দ। সকলোবোৰ অসমীয়া নাটক ‘অৰু’ বোলা হয় নে, নহয় সন্দেহজনক।

এক-অসমীয়া নাট (বা একাঙ্কিকা)—আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত নানা বকসৰ এক-অসমীয়া নাট বচিত হৈছে; এইবোৰক এক-অসমীয়া নাট বা একাঙ্কিকা বোলা হয়, কিন্তু অসমীয়া নাট বোলা নহয়।

আধুনিক যুগৰ এক অসমীয়া নাটবোৰৰ বিষয়বস্তু বিবিধ; লিখন-প্ৰণালীৰো কোনো বিধিবদ্ধ নীতি নাই। কিন্তু বৈষ্ণৱ যুগৰ অসমীয়া নাটবোৰৰ বিষয়বস্তু সদায় কৃষ্ণ বা ৰাম সখীয়া, ভাষা সংস্কৃত আৰু ব্ৰজবলী; লিখন-প্ৰণালীও বিধিবদ্ধ-প্ৰায়, যেনে—

কল্পিণী হৰণ—( শঙ্কৰদেৱ ) অসমীয়া নাট।

হৰদয়ৰ মূল্য—( লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা ) এক-অসমীয়া নাট।

## থেয়েলীয়া নাট ( বা প্ৰহসন )

সংস্কৃত সাহিত্যত প্ৰহসন বুলি এবিধ দৃষ্টকাব্য আছে; ইয়াৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ; প্ৰকাশভঙ্গী লঘু আৰু অসংলগ্ন। কিন্তু আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত বিবোৰ প্ৰহসন বা থেয়েলীয়া নাট আছে তাৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই সামাজিক। চৰিত্ৰৰ বচন ঠায়ে ঠায়ে অসংলগ্ন হলেও প্ৰধানতে হাস্যৰসৰ প্ৰধান উৎস কেৱল বচন সমূহৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে; পৰিস্থিতিৰ যোগেদিহে হাস্যৰস সকাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। অসমীয়া আৰু অসমীয়া পৰিস্থিতি প্ৰদৰ্শনৰ উপৰি হাস্যৰ অৱহাৰ আনয় লৈও হাস্যৰস উৎপাদন পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হয়, যেনে—

( অসমীয়া প্ৰায় ) নোৱল—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা,

কুহুৰীকণাৰ আঠবজলা—মিত্ৰদেৱ মহন্ত।

( হাস্য-প্ৰায় ) মহাৰী—চৰ্গাপ্ৰসাদ মজুমদাৰ বৰুৱা

## ২য় পট

### অকীয়া নাট

অসমত বৈষ্ণৱ যুগত ৰচিত বিশেষ কলা-কৌশল-পূৰ্ণ এবিধ ধৰ্মমূলক এডাক নাটক অকীয়া নাট বোলা হয়।

অকীয়া নাট ৰচনাৰ আনুমানিক উৎস-সমূহ—(১) সংস্কৃত সাহিত্যৰ কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ঋগ্বেদ আৰু সামবেদত নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন কথোপকথন আছে, আৰু ইয়াৰ ভিত্তিত প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাটকৰ উপাদান থলমলকৈ এই কেইভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি—

(ক) সূত্ৰধাৰে আবৃত্তি কৰা বিভিন্ন শ্লোক।

(খ) সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা উক্ত শ্লোকসমূহৰ ব্যাখ্যামূলক গল্প ভাঙনি।

(গ) প্ৰত্যেক ব্যাখ্যাৰ অন্তত চৰিত্ৰৰ আবিৰ্ভাৱ আৰু ৰচন আবৃত্তি (এই চৰিত্ৰ কাহিনী-গত হবও পাৰে, নহবও পাৰে)।

(ঘ) উক্ত চৰিত্ৰৰ ৰচন প্ৰায় গম্ভীৰ আৰু পৰিৱেশন নৃত্য-গীত-সঙ্গত।

ভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ কৰ্মবিকাশৰ ইতিহাসে কয়, সংস্কৃত ভাষা পালী, প্ৰাকৃত আৰু আঞ্চলিক ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ লগে লগে কালক্ৰমত সূত্ৰধাৰৰ আৰু অন্তান্ত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ ৰচন-সমূহো সংস্কৃত মাধ্যমৰ পৰা পালী, প্ৰাকৃত আৰু ক্ৰমে আঞ্চলিক ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হব পাৰে। ওপৰত উল্লেখ কৰা বিষয়-সমূহে অকীয়া নাটৰ সৈতে প্ৰাচীন সংস্কৃতৰ এটি সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক সংযোগ-সূত্ৰৰ সূচনা কৰে।\*

(২) পুৰণি অসমত সংস্কৃত শিক্ষাৰ বহুল প্ৰচাৰ আৰু প্ৰচলনৰ কথা ইতিহাসে নানা-প্ৰকাৰে স্বীকাৰ কৰি আহিছে। অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে অৱস্থিত সংস্কৃত টোল, সংস্কৃত পণ্ডিত সমাজৰ সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান আদিয়ে আজিও তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আছে। সংস্কৃত টোলবিলাকত একেবাৰে প্ৰাথমিক স্তৰৰ পৰাই অন্তান্ত বিবিধ শিক্ষা-বিষয়ৰ লগত নাট, কাব্য আদিও আছিল। নাট নাটিকা আৰু ইয়াৰ অভিনয় আদিৰ জনপ্ৰিয়তা ইমান বেছি আছিল যে কোনোবা সস্তান্ত অভ্যাগতক আদৰণি জনাবলৈ হলে অন্তান্ত আদৰণি সস্তান্তৰ সৈতে নাট্যাভিনয়ো কেতিয়াবা অন্ততম সস্তান্তৰ ৰূপে পৰিগণিত হৈছিল। এসময়ত পশ্চিম ভাৰতৰ পৰা অসমলৈ অহা পণ্ডিতপ্ৰবৰ জগদীশ মিশ্ৰ নামেৰে এজন্য অভ্যাগতক মহাপুৰুষ ক্ৰীপকবদেৱে অভিনন্দন জনাওঁতে অভিনন্দনৰ বিবিধ কাৰ্য্যক্ৰমৰ মাজত অন্ততম আছিল

\* 'Contribution to the history of the Hindu Drama' by M. Ghosh.

নাট্যাভিনয়।<sup>১</sup> অভিনয় কৰা এই নাটখনি আছিল ‘মহানটক’ বা ‘হুম্মান নাটক’; লিখক—মধুসূদন মিশ্ৰ (এই নাটখনৰ লিখক শব্দকে অৱশ্যে মতবৈধ আছে)। এই ‘মহানটক’ নামৰ নাটখনি অসমীয়া সমাজত চিৰ-পৰিচিত। ইয়াৰ এটা প্ৰমাণ এই যে পুৰুষোত্তম বিদ্যাবাগীশৰ ‘প্ৰয়োগ বহুমালা ব্যাকৰণ’ত ইয়াৰ মন উল্লেখ আছে। ইয়াৰ উপৰিও অক্ষীয়া নাটৰ কেইটামান লক্ষণৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। প্ৰধান সাদৃশ্য এই যে উভয়তে শ্লোক আৰু পঞ্চভাগ অধিক; গম্ভ নাম মাত্ৰ; বিদূষকৰ চৰিত্ৰ নাই।

(৩) একাদশ শতিকাৰ কৃষ্ণ মিশ্ৰ ৰচিত ‘প্ৰবোধ চম্ভোদয়’ নামৰ সংস্কৃত নাটখনো এসময়ত অসমত বৰ জনপ্ৰিয় আছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিতৰ পৰা জনা যায় যে, তেওঁ পঢ়া পাঠ্য-পুথিসমূহৰ ভিতৰত “প্ৰবোধচম্ভ” নামৰ পুথি এখনো আছিল।<sup>২</sup> ৰামানন্দ স্বিজৰ ‘মহামোহ কাব্য’খনো ‘প্ৰবোধ চম্ভোদয়’ক ভিত্তি কৰিয়েই লিখা। এই কাব্যত উল্লেখ আছে যে ‘প্ৰবোধ চম্ভোদয়’ আদিতো বাৰাণসীৰ পৰা অনা হয় আৰু ৰামানন্দই ইয়াৰ বিষয়-বস্তুৰ আলম লৈয়ে এখনি নাট ৰচনা কৰে—

“বাৰাণসী হস্তে                      আইলা ইটো শাস্ত্ৰ  
নপাইলন্ত একোজনৈ।  
শ্ৰীৰামানন্দে                      প্ৰকাশিলা আৰু  
জগত উদ্ধাৰ মনে।  
মহামোহ বুলি                      আৰু নাম দিলা  
নাট কৰিবাক লাগি।”

সংস্কৃত ‘প্ৰবোধ চম্ভোদয়’ নাটৰ অসমীয়া নাট সংস্কৰণ এখনিও হাতে লিখা অৱস্থাত আছে বুলি শুনা যায়। আউনিআটি সত্ত্বে এই নাটৰ ভাওনা হৈছিল বুলিও কোৱা হয়।<sup>৩</sup>

(৪) দ্বাদশ শতিকাৰ বিখ্যাত গীতি-কবি জয়দেৱৰ ‘গীত-গোবিন্দ’ নামৰ কাব্যৰ পৰাও অসমীয়া অক্ষীয়া নাট-বচকসকলে কিছু আভাস আহৰণ কৰা অসম্ভৱ নহয়। অক্ষীয়া নাটৰ গীত, ভটিমা আদিত যেনেবোৰ বৰ্ণনা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী আছে, তাৰ সৈতে ‘গীত-গোবিন্দ’ৰ গীতাবলীৰ সাদৃশ্য যথেষ্ট আছে; তলত উল্লেখ কৰা ৰচনাত এই সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া—

“মিন ৰূপে প্ৰলয় পয়দি                      কুৰম ৰূপে থিৰ সাগৰে                      শুকৰ ৰূপে হিৰণ্য বিদ্যাবি  
সত্যব্ৰত জো তাবিলে।                      মথনে মন্দৰ ধৰিলে ॥                      দেৱ ভয় কৰো জাণ।

১। ‘মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ-চৰিত’—দৈত্যাবি ঠাকুৰ।

২। ‘কথা শুক চৰিত’—সম্পাদক উপেন্দ্ৰচন্দ্ৰ লেখাৰু।

৩। ‘মহামোহ কাব্য’ৰ পাতনি—সম্পাদক বিদ্যিকি বৰুৱা।



সোহি হবি তেবি কবজু নিত্য

মুহুতি মদল বিধান ।\*

[ 'কেলিমোশাল' — শব্দবোধে ] ইত্যাদি ।

ইয়াৰ উপৰিও কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত 'গীত-গোবিন্দ' এখন গীত-নাট বাজ অষ্টমী নাটবোৰকো গীত-নাট বুলিব পাৰি। কাৰণ, ইয়াত গীতৰ প্ৰাধান্যই দেখা যায়। খৃঃ ১০ম - ১১শ শতিকামানৰ পৰা ভাৰতত সংস্কৃত নাটৰ সমাদৰ হ্ৰাস হৈ অহাত এনেবোৰ বচনাই ক্ৰমান্বয়ে সেই ঠাইবোৰ অধিকাৰ কৰিব ধৰিলে বুলি বিখ্যাত হয়।\*

(৫) চতুৰ্দশ শতিকাত বিভাগভি-বচিত মৈথিলী গীত-সমূহো সেই সময়ত গোটেই ভাৰতত-প্ৰসিদ্ধ হৈ পৰে। অষ্টমী নাটৰ ব্ৰজাবলী ভাষাৰ ওপৰত বিভাগভিৰ প্ৰভাৱ হ্ৰস্পট। বিভাগভি-বচিত সংস্কৃত নাট কিছুমানতো মৈথিলী ভাষাত বচিত গীত সন্নিবিষ্ট আছে। অষ্টমী নাটত থকা ব্ৰজাবলী ভাষাৰ গীত-ভটিমা আদি ইয়াৰ সৈতে তুলনীয়। এই প্ৰসঙ্গত অষ্টমী নাটৰ সৰ্বপ্ৰথম উদ্ভাৱক ক্ৰীষ্ণদেৱৰ সমসাময়িক আৰু পূৰ্ববৰ্তী অন্তান্ত ভাৰতীয় সাধক-সাহিত্যিক কেইজনমানৰ বচনাবলীও মন কৰিবলগীয়া যেনে,

কবীৰ (জন্ম খৃঃ ১৩২২), চণ্ডিদাস (জন্ম খৃঃ ১৪১৮), বামানন্দ ৰায় (পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগ), সুৰদাস (খৃঃ ১৪৮৩), চৈতন্যদেৱ (জন্ম খৃঃ ১৪৮৫), মীৰাবাই (জন্ম খৃঃ ১৪২৭)।

এই সাধক-সাহিত্যিক সকলৰ পৰা অষ্টমী নাট ৰচকসকলে কিবা আলম পাইছিল নে নাই তাৰ একো স্থিৰ সিদ্ধান্ত নহলেও এইটো ঠিক যে প্ৰাচীন কামৰূপ সময় ভাৰতৰে এখনি প্ৰসিদ্ধ ঠাই, আৰু ইয়াৰ সৈতে ভাৰতৰ অন্তান্ত ঠাইৰ মানুহৰ দাতব্যত নানা কাৰণত হবলগীয়া হৈছিল। এই কামৰূপৰ প্ৰবল প্ৰতাপী ৰজা নৰকাসুৰৰ অলৌকিক কাৰ্য্য-কলাপ পূৰ্বা-প্ৰসিদ্ধ কথা। ইয়াতেই কুতীল কুঁৱৰী কল্পিনীৰ সৈতে দ্বাৰকাধিপতি ক্ৰীষ্ণদেৱৰ স্ততবিবাহ সম্পন্ন হৈছিল। ইয়াতেই শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণাসুৰৰ কন্যা উষাৰ লগত অনিৰুদ্ধৰ গৰ্ভৰ বিবাহ সম্বন্ধ ঘটি উঠিছিল। কামৰূপৰ কামাখ্যা মহাপীঠ, উমানন্দ, হাজো, হয়গ্ৰীৱ মন্দিৰ আজিও সময় ভাৰত-বিখ্যাত তীৰ্থস্থান। সুদূৰ অতীতৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে অসমৰ বাহিৰৰ পৰা ইয়ালৈ আহি থকা হাজাৰ-বিজাৰ তীৰ্থযাত্ৰীৰ নিছিগা ধাৰ আজিও আমাৰ চকুত পৰে।

(৬) প্ৰাক-শব্দী যুগৰ সাহিত্যৰাজিৰ পৰা, যুগনিৰপেক নৌকিক গীত-পদৰ পৰা, চুলীয়া, ওজাপালী আদি সাংস্কৃতিক অস্থিষ্ঠানবিলাকৰ পৰাও যে কম-বেছি পৰিমাণে অষ্টমী নাট লিখকসকলে ৰচনাৰ আলম পাইছিল তাক সহজে অহমান কৰিব পাৰি।

কালিৰাম মেধিয়ে তেওঁৰ সম্পাদিত 'অজাৱলী'ৰ পাতনিৰ এঠাইত লিখিছে যে, মৈথিলী কবি উমাশক্তি-বচিত 'পাবিজাত হৰণ'ৰ পৰা শব্দবোধে তেওঁৰ অষ্টমী নাট ৰচনাৰ উপাদান কিছু সংগ্ৰহ কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে। তেওঁৰ 'পাবিজাত হৰণ' সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলীৰ সংমিশ্ৰণ। অইন বিষয়ত নহলেও, কেৱল এক-অৰ্দ্ধ-বিশিষ্ট নাট ৰচনা কোণাল বিষয়ত শব্দবোধে তেওঁৰ

পূৰ্ববৰ্তী উমাপতিকা কিতাপি অসমৰণ কৰিব পাৰে। কিন্তু উমাপতিৰ আবিৰ্ভাবকাল সম্বন্ধে সম্বন্ধ আছে। ডঃ জে. মিশ্ৰাই (Dr. J. Misra) 'A History of Maithili Literature' Vol. I কিতাপত কৈছে, উমাপতি অষ্টাদশ শতিকাৰ লোক; মহাৰাজ বাহুবলিংহ (১৭০৪-১৭৪০ খৃঃ)ৰ দিনত তেওঁৰ আবিৰ্ভাব। এই মন্তব্য সঁচা হ'বলৈ হলে শঙ্কৰদেৱৰ ওপৰত উমাপতিৰ প্ৰভাৱ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। ইয়াৰ উপৰিও, উমাপতিয়ে যেনে ধৰণৰ নাট (সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলী) ৰচনা কৰিছিল, অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত অসমৰ দিহিং সমুদ্ৰে প্ৰায় তেনে বিধৰ নাট ৰচিত হোৱা দেখা যায় [ 'অপ্ৰকাশিত নাট' আৰু 'অসমীয়া নাট্যাভাস-সম্পন্ন সংস্কৃত নাট' আখ্যা দ্ৰষ্টব্য ] ]

ৰচনাৰ মৌলিকতা আৰু সম্ভাৱ্য লৌকিক উপাদান-সমূহ—প্ৰাচীন কামৰূপৰ সৈতে মিথিলাৰ সম্বন্ধ কেবা দিশৰ পৰা বৰি উঠিছিল বুলি ইতিহাসে সন্নিয়।\* অসমীয়া শিক্ষাৰ্থীয়ে, বিশেষকৈ সংস্কৃত শিক্ষাৰ বাবে, মিথিলাৰ পিনে হয়তো যাব লগীয়া হৈছিল। ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি ক্ষেত্ৰত এনে আদান-প্ৰদান বিশ্ব-ইতিহাসৰ পাতত অলঙ্কৃত পটপট। মধুমজ্জিকা বৃত্তিৰ বশ নহয় কোন। শঙ্কৰদেৱে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত তীৰ্থভ্ৰমণ কৰোঁতে মিথিলালৈ যোৱা কথাও চৰিত পুথিত আছে। তেওঁৰ ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত তীৰ্থস্থানৰ ঐতিহ্য আৰু নিজ অভিজ্ঞতাৰ এখনি ইতিহাস স্মৃতি। কিন্তু কোনো ঠাইতে তেওঁ কোনো নাটকৰ অধ্যয়ন বা অভিনয় দৰ্শনৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই।

'চিহ্নযাত্ৰা' নামৰ নাটখন তেওঁৰ প্ৰথম নাট বুলি চৰিতকাৰ সকলে কৈ গৈছে। কিন্তু ইয়াৰ ৰচনা হয় মহাপুৰুষৰ উদ্দেশ্য বছৰ বয়সত অৰ্থাৎ তেওঁৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে ('চিহ্নযাত্ৰা' অভিনয় আখ্যা দ্ৰষ্টব্য)। কবি বিজাপতিৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ৰচনাত পৰা বুলি কোৱা হৈছে যদিও, ই অসমীয়া নাটৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নহয়। কাৰণ, বিজাপতিৰ ৰচনা বাধা-ক্লেশৰ মধুৰ মিলন সম্বন্ধীয় শৃঙ্গাৰ-বসন্তাক ভক্তিগীত। কিন্তু শঙ্কৰী ধৰ্মৰ নীতি তেনে নহয়; গতিকে ৰচনাও তেনে নহয়। ইয়াত আছে ভক্ত হৃদয়ৰ স্বচ্ছ প্ৰবাহ।

উমাপতিৰ 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ অসুৰৰণত অসমীয়া নাট ৰচনা সম্বেদজনক বুলি ওপৰত যিটো মন্তব্য দাঙি ধৰা হৈছে, তাৰ লগতে আৰু এটি মন্তব্য সংযোগ কৰিব পাৰি। শঙ্কৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ' নামেৰে এখন নাট আছে। কিন্তু মূল নাট্য-বস্তুৰ কথা বাদ দিলে দুয়োখনৰে পাৰ্থক্য স্পষ্টভাবে ওলাই পৰে। উমাপতিৰ নাট ক্ষুদ্ৰ-অৱয়বী, শঙ্কৰদেৱৰ নাট বৃহৎ-অৱয়বী। শঙ্কৰদেৱৰ নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন আৰু হাস্যৰস ব্যাপক, উমাপতিৰ নাটত এই দুয়োটাৰে অভাৱ। উমাপতিৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ বচন নাই; স্বদীৰ্ঘ ভটিমাসমূহ নাই; ব্ৰজাৱলী নাই। গতিকে মৈথিলী নাটৰ অসুৰৰণত শঙ্কৰদেৱে নাট ৰচনা কৰিছে বুলি ঠাৱৰ কৰিব নোৱাৰি। প্ৰাক-বৈষ্ণৱ যুগৰ বিবিধ সাহিত্যৰাজি, লৌকিক গীত-পদাৱলী তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্ততম সম্ভাৱ্য অৱলম্বন।

ধৰ্মপ্ৰচাৰ বিষয়ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ আছিল ভাগৱত পুৰাণ। 'শ্ৰীৰামবিজয় নাট'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ সমগ্ৰ নাট্যাৱলী প্ৰধানভাবে ভাগৱতৰ কাহিনীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

\* 'Early History of Kamrup'—K. L. Barua

লৌকিক প্ৰভাৱ সকলো বিষয়তে শক্তিশালী আৰু অনতিক্ৰম্য। নাট্যকাৰ শব্দবহেৰে ব্ৰজবলী ভাষা বিষয়ত কবি বিজ্ঞাপতিৰ মৈথিলী শীত, শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ বিষয়ত কবি অন্নদেৱ বা ভেনে কোনো কবি, নাটকীয় ৰূপ প্ৰদান ক্ষেত্ৰত সংকৃত নাট আৰু ৰূপাৰণ পদ্ধতিত অসীয়া যুগপ্ৰাচীন চুলীয়া, ওজাপালী আদি লৌকিক সাংস্কৃতিক অহুষ্ঠানবোৰৰ চানেকি গ্ৰহণ কৰিব পাৰে যুলি ভাবিবৰ ধল আছে।

### যুল উদ্দেশ্য

আদিতে কোৱা হৈছে যে সংকৃত আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যক প্ৰধানকৈ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—(১) দৃষ্ট কাব্য, (২) শ্ৰব্য-কাব্য। নাটক দৃষ্ট-কাব্য। গতিকে কাব্যৰ যি যি উদ্দেশ্য নাটকৰো সেয়ে। কোনো কোনো ৰমালোচকৰ মতে কাব্যৰ উদ্দেশ্য ‘চতুৰ্গ-ফলপ্ৰাপ্তি’ অৰ্থাৎ ধৰ্ম-অৰ্থ-কাম-মোক্ষ লাভ। অসীয়া নাটবোৰত কিছুমান একে ধৰণৰ উক্তিৰ লগন উল্লেখ এই বিষয়টোৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। নাটৰ ৰচক, দৰ্শক, পৃষ্ঠপোষক, অভিনেতা আদি সকলোৰে বাবে ই কিদৰে মঙ্গলসাধন কৰে এনেবোৰ উক্তিয়ে প্ৰমাণ দিছে—

“ওহি শ্ৰমন্ত হৰণ কথা জাৰাসবে শ্ৰদ্ধায়ে হুনয় জাৰাসকলে শ্ৰদ্ধায়ে গায়ন্য তাৰাসবৰ কলঙ্ক দুখ-দুৰ্গতি দূৰ হোৱয় অনায়াসে সংসাৰ ভবন, ঐক্লব চৰণে একান্ত ভকতি বাঢ়য়। ইহা জানি নিৰন্তৰে হৰি বোল।” [ ‘শ্ৰমন্ত-হৰণ’—দৈত্যবি ঠাকুৰ ]

“কবাবত নাট ওহি বহু ছন্দে

ক্লমক ভকতি কৰিতে প্ৰবছে।”

[ ‘পাৰিজাত হৰণ’—শব্দবহেৰ ]

“কল্পিণী হৰণং নাম নাটকং মুক্তিসাধকম্।” [ ‘কল্পিণীহৰণ’—শব্দবহেৰ ]

“ইহাক শ্ৰবণ কীৰ্ত্তন কৰিয়ে, সব লোক সংসাৰ ঘোৰ নিকাৰ ভবন।”

[ ‘চোৰধৰা’—মাধবদেৱ ]

ইয়াৰ উপৰিও প্ৰায় সকলোবোৰ নাটতে সভতে পোৱা যায়—

“যে শ্ৰদ্ধায়ে দেখে শুনে ভাওনা কৰয়।”

“নাটকং মুক্তি সাধকম্।”

“ভাহে হুনিতে ভনিতে পাৰত

পাপ পয়োনিবি পাৰ।”

“জোবা শ্ৰদ্ধায়ে হুনে বা ভনে, ভাহাবি ঐক্লবক ভকতি বাঢ়য়” ইত্যাদি।

ওপৰত দিয়া উক্তিবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে অসীয়া নাটৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য ধৰ্মসাধন, মোক্ষ ( বা মুক্তি ) প্ৰাপ্তি, কাম ( অভিলষ বা মনোবাছা ) পূৰণ। ইয়াৰ উপৰিও, অৰ্থ লাভ ইয়াৰ অন্ততম উদ্দেশ্য। মহাবাহু নৰনাৰায়ণে কবি ৰায় দৰবতীক মহাভাৰত ৰচনা কৰিবলৈ নানা

প্ৰকাৰে সাহায্য কৰিছিল। ওল্লম্বজ বজাৰ উৎসাহ অল্পপ্ৰেৰণাতহে শব্দবদেৰে 'শ্ৰীৰাম বিজয়' নাট ৰচনা কৰা বুলি নিজেই উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—

“শ্ৰীলঙ্কম্বজ নৃপতি প্ৰধান      বামক বিজয় জো কৰবালি নাট  
মিলহ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।”      (শ্ৰীৰামবিজয়)

এনেবোৰ উক্তিৰ পৰা বুজিব পাৰি যে ৰচনাৰ যোগেদি অৰ্থলাভ নোহোৱাও নহয়। অৱশ্যে অৰ্থলাভ উদ্দেশ্যে গোণ বুলি অহুমান হয়; কিয়নো, কোনোখন অসীয়া নাটতে ইয়াৰ উল্লেখ নাই। অসীয়া নাটৰ পাঠ—

আবশ্যক মতে কোনো কোনো ঠাইত অসীয়া নাট কেতিয়াবা কেৱল পাঠ কৰাও হয়। তেতিয়া গীতবোৰ কেৱল আবৃত্তি কৰি পাঠ কৰা হয়, স্বৰ-তাল লগাই সঙ্গীতৰূপে পোৱা নহয়।

নাট্যবস্তু—বিটৌ বিষয় লৈ নাট ৰচনা কৰা হয় সেয়ে নাট্যবস্তু বা নাটকৰ বিষয় বস্তু।

সংস্কৃত নাটকৰ শ্ৰেণীবিভাগ কৰোঁতে প্ৰধানকৈ তিনিটা বিভাজন-নীতি অৱলম্বন কৰা হয়—

(১) বস্তু (বিষয়-বস্তু)। (২) নেতা (নায়েক, নায়িকা)। (৩) ৰস।

অসীয়া নাটৰ বস্তু (বিষয়-বস্তু) সদায় পৌৰাণিক; নেতা (নায়েক, নায়িকা) সদায় শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম, কল্মষী বা সীতা আদি। পৰিচালক ৰস ভক্তি ৰস। সেইদেখি, অসীয়া নাটৰ সমুচিত শ্ৰেণী বিভাগ সম্ভৱ নহয়। অসীয়া নাটতহে এই বিভাজন-নীতি কিছু দূৰ অৱলম্বন কৰিব পাৰি (‘আধুনিক যুগ’ দ্ৰষ্টব্য)।

ৰামায়ণ, মহাভাৰত অথবা পুৰাণৰ পৰা বাছি বাছি অনা বিষয়েই অসীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু। সাধাৰণতে শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামৰ মহিমা-প্ৰকাশক বিষয়বোৰেই ইয়াত ঠাই পাইছে। বিষয়-বস্তু দুই ৰকমৰ—

(১) প্ৰখ্যাত (সৰ্বসাধাৰণে জনা-সুনা বিষয়; মূলৰ হুবহু অঙ্কৰণ)।

(২) মিশ্ৰ—(মূলৰ সৈতে আংশিক সংক্ৰমণ আৰু ঠাইবিশেষে কৰিব কল্পনা-প্ৰসংগ)।  
উদাহৰণ, যেনে—

শব্দবদেৱৰ ‘কালিদাস’, ‘শ্ৰীৰাম বিজয়’, বামচৰণ ঠাকুৰৰ ‘কংসবধ’ আদি নাটৰ বিষয়বস্তু ‘প্ৰখ্যাত’। কিন্তু মাধৱদেৱৰ সবহতাগ নাট ‘মিশ্ৰ’, যেনে,—‘চৌৰধৰা কুমুদা’, ‘ভূমি-সুটীয়া’ আদিত কবি-কল্পনাই বহুখিনি ঠাই অধিকাৰ কৰি আছে; সবহতাগ অসীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু ‘প্ৰখ্যাত’; ‘মিশ্ৰ’ বিষয়-বস্তু সংস্কৃত নাটৰ সংখ্যা নগণ্য।

বিষয়-বস্তুৰ ভাগ দুটা—(১) আধিকাৰিক (প্ৰধান ভাগ)।

(২) প্ৰাসঙ্গিক (প্ৰসংগৰে উল্লেখ কৰা ভাগ)। উদাহৰণ—‘শ্ৰীৰামবিজয়’ নাটত ৰামৰ হৰধ্বংস আৰু সীতাৰ সৈতে ৰামৰ শুভবিবাহ, এয়ে ‘আধিকাৰিক’; ভাবকা-বাক্যসী বধ, বিৰামিত্ৰ আৰু পৰভৰামৰ বিবাহ—এইবোৰ ‘প্ৰাসঙ্গিক’।

অঙ্ক-বিভাগ—দুই দিনৰ পৰা অৰীয়া নাটৰ অঙ্ক-বিভাগ দেখুৱাব পৰা যায়—  
(১) বহিৰঙ্গ-বিভাগ, (২) অন্তৰঙ্গ-বিভাগ।

(১) বহিৰঙ্গ-বিভাগ—(ক) বিবৰ অঙ্কক্ৰমে নান্দী ( যক্ষলাচৰণ, আবন্তনি ), ভটিমা, প্ৰভাৱিনা, মূল নাট্য-বস্তু, মুক্তিযক্ষ ( বা অস্ত্য ভটিমা )।

(খ) ৰচনা বীতি অঙ্কক্ৰমে—সংস্কৃত ছন্দবদ্ধ ৰচনা, সংস্কৃত গদ্য, ব্ৰজাবলী ছন্দবদ্ধ ৰচনা ( গীত-পদ, ভটিমা আদি ), ব্ৰজাবলী গদ্য।

নান্দী— “আগীৰ্চনসংযুক্তা ত্ততিৰ্গন্ধাং প্ৰযুক্ত্যতে।  
দেব-বিজ-নৃপালীনাং ভুম্যামান্দীতি সংজিতা”।

সংস্কৃতত ই দেৱ-বিজ-নৃপাদিৰ ত্ততিৰ্গন্ধাং শ্লোক ; কিন্তু অৰীয়া নাটত ই কেৱল দেৱ-বিশেষৰহে ত্ততিৰ্গন্ধাং শ্লোক আৰু এই দেৱ-বিশেষ কেৱল ঐক্লুক বা শ্ৰীৰাম।

পূৰ্বৰূপ বা ধেমালিৰ পিচত দেৱাদিৰ আনন্দবৰ্ধনৰ উদ্দেশ্যে সূত্ৰধাৰে এই ত্ততিপাঠ কৰে ( নন্দ-ধাতুৰ অৰ্থ আনন্দ প্ৰদান কৰা )।

ভটিমা ( ভাট্টমা )—

ভাট্ট—ভাৰতীয় সমাজত পুৰোহিত শ্ৰেণীৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ আগতে খুব সম্ভৱ ‘ভাট’ শ্ৰেণীৰ লোক আছিল ; ভাটসকলেই কাল-বিবৰ্তনত পুৰোহিত শ্ৰেণীলৈ ৰূপান্তৰিত হব পাৰে।

‘ভাট’ ( সং ‘ভট্ট’ ) শব্দৰ পৰা ভটিমা ( বা ভটিমা ) শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে যদিও, ইয়াত ব্যাকৰণ অঙ্গসমূহ অৰ্ধসঙ্গতি বঞ্চিত হোৱা নাই ; ভট্ট+ইমন্ ( = ইমনিচ্ ) ভটিমন্ ; সংস্কৃত শব্দৰূপ মতে প্ৰথমা একবচনত ভটিমা ( বা ভটিমা )। সাধাৰণতে ভাববোধক (abstract) অৰ্থত এই প্ৰত্যয় যোগ হয়। ‘ভট্ট’ শব্দৰ অৰ্থ ‘বিহান লোক’, ‘দাৰ্শনিক পণ্ডিত’ ; ‘ভট্ট’ ধাতু মানে ‘কথা কোৱা’। কিন্তু অসমীয়াত ‘ভটিমা’ শব্দটো কঢ়ি অৰ্থাৎ বিশেষ অৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছে আৰু ইয়াৰ অৰ্থ ভটি-পদ ; ‘কিৰ, গুৰু, বা ৰজাৰ গুণ বৰ্ণনা কৰি ৰচনা কৰা পদ ( বিশেষকৈ শব্দৰেণ আৰু মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা )” [ চন্দ্ৰকান্ত অভিধান ]।

প্ৰকৃততে ভটিমা দেৱ-দেৱতা, গুৰু-নৃপতি আদিৰ বশ-মাহাত্ম্যসূচক ছন্দবদ্ধ অঙ্গগান। প্ৰায়বোৰ অৰীয়া নাটত হুটাকৈ ভটিমা থাকে, এটা আদিত আৰু অইনটো শেষত। আদি বা আবন্তগী ভটিমাত ঐক্লুক আৰু শ্ৰীৰামৰ দৈহিক সৌষ্ঠৱ, সৌন্দৰ্য আৰু অলৌকিক কাৰ্য্যাবলীৰ বিস্তৃত বৰ্ণনাৰে বৰ্ণন কৰা হয়। শেষৰটোত এনে বৰ্ণনাৰ উপৰিও কেতিয়াবা পৃষ্ঠপোষক, গুৰু, নৃপতি আদিৰ সন্সাৰ-বন্ধন-মুক্তি বা মঙ্গল আদি কামনা কৰা হয়। ই সংস্কৃত নাটকৰ ‘ভবভ ৰাক্য’ নমুনা ৰচনা। কোনোবোৰ নাটত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখতো নাট্য-বস্তুৰ মাজতে প্ৰাৱন্ধিক ক্ৰমে দুই-এটা ভটিমাৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। ভটিমা প্ৰায়বোৰেই স্বৰ্গীয় ৰচনা। একেবাবে ভটিমা-মুখ নাটো দুই-এখন আছে। প্ৰতিবিধ ভটিমাৰে অংশ এৰাটি উদাহৰণ স্বৰূপে উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

আদি বা মঙ্গলাচৰণ ভটিমা—

“জয় জয় কৃষ্ণদেৱ নিজ অংশ ।

লিলা নাসিত কংস সবংস ॥

জাকেবি চৰিত্ৰ ভকত অবতংস ।

কমলা কোল কমল কলহংস”.....ইত্যাদি

( ‘পাৰিজাত হৰণ’—শঙ্কৰদেৱ )

অন্ত্য বা মুক্তিমঙ্গল ভটিমা—

... ..

“পৰম বসিক গুৰু শ্ৰীগুৰুধ্বজ

বাক্সা নৃপতি প্রধান ।

জয়তু জয়তু নিত্য ঈশ্বৰ কৃষ্ণক

কেলি লিলা বস জানা ॥”

( ‘শ্ৰীৰামবিজয় নাট’—শঙ্কৰদেৱ )

মধ্যৰতী বা পাত্ৰ-পাত্ৰী সম্বন্ধীয় ভটিমা—‘কল্পিণী হৰণ’ নাটত হৰিদাস ভিন্মুকে  
কল্পিণীৰ আগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ বৰ্ণনা ভটিমা এটিৰ যোগেদি এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে—

“হন হন ককমিনি মাই ।

হৰিশুণ কহন নজাই ॥

মুখ ইন্দু কোটি পৰকাশ ।

দশন মোতিম মন্দ হাস ॥” ইত্যাদি ।

প্ৰস্তাৱনা ( বা আমুখ ) \* ( Prologue )—সূত্ৰধাৰে নটী, বিদূষক, সঙ্গী আদিৰ সৈতে  
নাটকৰ মূল কাহিনী আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে নাট্য-বস্তৰ যৎকিঞ্চিৎ পৰিচয় দি যি কথোপকথন  
কৰে, সেয়ে প্ৰস্তাৱনা ( বা আমুখ ) । অসমীয়া নাটত প্ৰস্তাৱনা বা আমুখ নামটোৰ উল্লেখ  
নেথাকে । কিন্তু ‘নান্দী’ৰ অন্তত বা কেতিয়াবা আদি ভটিমাৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে সঙ্গীসকলৰ  
সৈতে কৰা কথা-প্ৰসঙ্গত এনে এবাৰ বচন মাতে “আহে সঙ্গী, কি বাস্ত শুনিয়ৈ ।” সঙ্গীয়ে  
উত্তৰ দিয়ে—“সখি, দেৱত্বদুৰ্ভি বাস্ত ” ইত্যাদি । নান্দীৰ পৰা এইখিনি পৰ্য্যন্ত প্ৰস্তাৱনা  
বা আমুখ । ( আধুনিক নাট্যবোৰত প্ৰস্তাৱনা প্ৰায় নাই । কোনো কোনো নাটত থাকিলেও  
তাৰ লক্ষণ ইয়াৰ সৈতে সম্পূৰ্ণ মিল নাই ) ।

\* “নটী দ্বিবৃথকো দ্বাপি পাবণাৰ্থিক এৱ হা

দুত্ৰাবেশ সহিত্যঃ সংলাপঃ কস্তুৰ্ভূতঃ

চিহ্নৈৰ্হটকো যকাৰ্য্যোথৈঃ প্ৰস্তাৱনাকপিত্বিৰিচঃ ।

আমুখঃ ভবু যিক্ৰমঃ দাষ্টা প্ৰস্তাৱনাপি না ।” ( সাং ধঃ )

## (২) অন্তৰঙ্গ-বিভাগ

নাটকীয় প্রয়োজন-সিদ্ধির উপায় বা হেতু ( “অর্থ প্রকৃতি” )

নাটকীয় প্রয়োজন সিদ্ধির অন্তৰঙ্গ উপায় বা হেতু-সমূহক পাবিতাধিক ভাষাত ‘অর্থ প্রকৃতি’ বোলা হয়। ইয়াৰ বৰ্ণন পাচোটা; যেনে—(ক) বীজ, (খ) বিন্দু, (গ) পতাকা, (ঘ) প্রকৰী আৰু (ঙ) কাৰ্য্য।

(ক) বীজ—বিটো প্রথমতে নায়কাত্ৰ ভাবে উপস্থাপিত হৈ ক্ৰমান্বয়ে বিভাগ লাভ কৰি নায়কৰ ফলপ্রাপ্তিৰ মুখ্য কাৰণ হয়, সেয়ে বীজ ( “ফলন্ত প্রথমো হেতুর্বীজম্” )।

(খ) বিন্দু—মূল নাটকীয় কাহিনীৰ অপসৰণ ( বিচ্ছেদ ) হব লগীয়া অৱস্থাত বি কথ্য বা কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা সেই অপসৰণ বন্ধ কৰা হয়, সেয়ে বিন্দু ( “অৱান্তৰাৰ্থ-বিচ্ছেদে বিন্দুৰাজ্ঞেয়-কাৰণম্” )।

(গ) পতাকা—বি প্রাসঙ্গিক চৰিত্ৰ বা ঘটনা নাটকত ব্যাপকভাৱে থাকে, সেয়ে পতাকা ( “ব্যাপ্তি প্রাসঙ্গিকং বৃত্তম্” )।

(ঘ) প্রকৰী—নাটকত ব্যাপকভাৱে নাথাকি কোনো স্থান-বিশেষত প্রাসঙ্গিকভাবে আৱদ্ধ চৰিত্ৰ বা ঘটনাই প্রকৰী—( “প্রাসঙ্গিকং প্রদেশস্থং চৰিতম্” )।

(ঙ) কাৰ্য্য—বি উদ্দেশ্যে নায়কৰ কাহিনীৰ আবর্তন হয় আৰু বাৰ সিদ্ধিলাভত নায়কৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয়, সেই লক্ষ্য ঘটনাকে কাৰ্য্য বোলে।

নাটকৰ কাহিনীক্ৰম বা অন্তৰঙ্গ ‘অৱস্থা’ পাচোটা; যেনে—(ক) আৰম্ভ, (খ) বৃদ্ধ ( বা প্রবৃত্ত ), (গ) প্রাপ্ত্যাশা, (ঘ) নিয়তাপ্তি আৰু (ঙ) ফলাগম।

(ক) আৰম্ভ—নাটকত মুখ্যফল লাভৰ বাবে বিটো ঔৎসুক্য বা আগ্ৰহ সৃষ্টি হয়, সেয়ে আৰম্ভ ( “ঔৎসুক্যং বন্থুখ্যফল-সিক্ৰম্” )।

(খ) বৃদ্ধ ( বা প্রবৃত্ত )—মুখ্যফল প্রাপ্তিৰ বাবে অতিশয় ক্ষিপ্ৰভাৱে কৰা কাৰ্য্যকে বৃদ্ধ বা প্রবৃত্ত বোলে ( “ব্যাপাবো অতিত্ববাহিতঃ” )।

(গ) প্রাপ্ত্যাশা ফলপ্রাপ্তি পথত থকা অন্তৰায়সমূহ অতিক্ৰম কৰি বি অৱস্থাত ফলপ্রাপ্তিৰ আশা থাকে, সেয়ে—প্রাপ্ত্যাশা ( “প্রাপ্তি-সত্তৰঃ” )।

(ঘ) নিয়তাপ্তি—বি অৱস্থাত ফলপ্রাপ্তি নিশ্চিত হৈ পৰে, সেয়ে নিয়তাপ্তি ( “অপাৱ্যভাৱতঃ প্রাপ্তিঃ” )।

(ঙ) ফলাগম—বি অৱস্থাত ফলপ্রাপ্তি হৈ উঠে, সেয়ে ফলাগম ( “সাৱস্থা ফলযোগঃ” )।

নাটকত সন্ধি—‘অর্থ প্রকৃতি’ আৰু ‘অৱস্থা’ অৱক্ৰমে নাটকত যিবোৰ অন্তৰ্নিহিত বিভাগ স্থাপিত হয়, সেই বিভাগবোৰৰ সংযোগ ফলবোৰেই সন্ধি। সন্ধিত মূল কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সৈতে প্রাসঙ্গিক কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সংযোগ হব পাৰে, অথবা প্রাসঙ্গিক কাহিনীবোৰকো পৰস্পৰ সংযোগ হব পাৰে। সন্ধি পাঁচ বিধ—

(ক) মূখ্য, (খ) প্রতিমূখ্য, (গ) পৰ্জ, (ঘ) বিসৰ্গ, (ঙ) নিৰ্বহণ।

মুখ—নাটকৰ বি ভাগত নানা অৰ্ধপূৰ্ণ আৰু বদ-সত্ত্বৰ কথাৰে ‘বীজ’ উপস্থাপিত হয় আৰু কাহিনীভাগৰ ‘আবহুত’ হয়, সেয়ে মুখ।

প্ৰতিমুখ—নাটকৰ বি অংশত বীজ কিঞ্চিৎ অঙ্কুৰিত হয়, অথচ দেখা-নেদেখা বা অস্পষ্ট হৈ থাকে (‘লক্ষ্যালক্ষ্য’), তাকে প্ৰতিমুখ বোলে।

গৰ্ভ—নাটকৰ বি ঠাইত ‘বীজ’ৰ বিশেষ অঙ্কুৰ প্ৰকাশিত হয়—(‘যজ্ঞ সমুদ্ভৱঃ’) আৰু তাৰ ভ্ৰাস-বৃদ্ধিৰ সঘন প্ৰচেষ্টা চলে, সেয়ে গৰ্ভ (ইয়াত নাটকীয় ফল গৰ্ভস্থ হয়)।

বিমৰ্শ—বি ঠাইত অঙ্কুৰিত বীজৰ মুখ্য ফলৰ উপায় বেছি স্পষ্ট হৈ উঠে, অথচ অভিলাপ আদিৰ দ্বাৰা বাধাপ্ৰাপ্ত হয় (‘শাপাঠেঃ সান্ত্বায়ন্ত’), তাকে বিমৰ্শ বোলে।

নিৰ্বহণ—‘মুখ’ আহি কবি অস্তান্ত কাহিনীভাগৰ সমাপ্ত কথাই নাটকৰ বি ঠাইত একমুখী হৈ (‘একান্তমুপনীয়ন্তে’) নাটকীয় ফলপ্ৰাপ্তি দেখুৱায়, সেয়ে নিৰ্বহণ।

এই বিভাগবোৰ অতি সূক্ষ্ম। কোনো কোনো নাটত আংশিক ভাবেহে আছে, কোনো কোনো নাটত বহুতো ব্যতিক্ৰমো দেখা যায়। মাধৱদেৱৰ নাটসমূহত এই ব্যতিক্ৰম অবাধ। ‘সন্ধি’ নিৰাকৰণৰ চানেকি এটি তলত দিয়া হল :—

‘শ্ৰীৰাম বিজয়’ নাটত সীতাটু শ্ৰীৰামচক্ৰক স্বায়ীৰূপে লাভ কৰিবলৈ পূৰ্ব-জনমত কিম্বৰে ভগবতী কৰিছিল তাক তেওঁৰ সখীয়েক দুৰ্গাকাৰীৰ আগত প্ৰকাশ কৰে—এয়ে ‘আবহুত’ বা ‘মুখ’।

প্ৰতি মুহূৰ্ত্তে স্বায়ীলাভৰ আশাত সীতাদেৱী আকুল-ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু “ৰামৰ চৰণ চিহ্নি বয়নে হাত চৰাই অধোমুখ হয়। বহল”—এয়ে ‘প্ৰবহুত’ বা ‘প্ৰতিমুখ’।

ইপিনে অৰ্ঘ্যোধ্যাত্ৰৈ বিৰামিত্ৰ ঋষি আহি দশবথ ৰজাক জনালে, তেওঁৰ সিদ্ধাশ্ৰমত মাৰীচ আৰু হুৱাহ নামৰ বান্ধৱ দুটাক দমন কৰিবৰ বাবে ৰাম-লক্ষ্মণক পঠিয়াব লাগে। ঋষিৰ ইচ্ছা অল্পসৰি দুয়ো ৰাজহুৱাৰ গৈ বিয়কাৰীক দমন কৰিলে আৰু তাৰ বিনিময়ত ঋষিয়ে শ্ৰীৰামচক্ৰক সীতা বয়সৰলৈ দাবলৈ আজ্ঞা কৰিলে। যথা-সময়ত ৰাম গৈ মিথিলাত উপস্থিত হ’ল—এয়ে ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ বা ‘গৰ্ভ’।

বয়সৰ সভ্যত শত-সহস্ৰ ৰাজহুৱাৰ বেতিয়া হৰষহু ভঙ কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈ পৰিল, তেতিয়া ঋষিৰ আদেশক্ৰমে ৰাম আগবাঢ়ি গ’ল। ধনুভঙ্গ কাৰ্য্যত ৰাম কৃতকাৰ্য্য হ’ল—এয়ে নিয়তাপ্তি বা বিমৰ্শ বা অৱমৰ্শ।

ধনুভঙ্গৰ অন্তত সীতাদেৱীয়ে ৰামক পুষ্পমালা দি বৰণ কৰিলে; নব-দম্পতি অৰ্ঘ্যোধ্যাত্ৰৈ গৈ সানন্দে বহিময় মন্দিৰত প্ৰবেশ কৰিলে—এয়ে ফলাগম বা নিৰ্বহণ।

মায়ক-মায়িকা—বি চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য বহুতৰে বিবৃতি লাভ কৰে আৰু কাহিনী আগবাঢ়ি যায় সেয়ে পুৰুষ হলে মায়ক আৰু স্ত্ৰী হলে মায়িকা নাম পায়।

অসমীয়া নাটৰ প্ৰধান-মায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণ। প্ৰধানৰূপে অস্তান্ত চৰিত্ৰও থাকে; কিন্তু সেইবিলাক ৰাম বা কৃষ্ণৰ সমকক্ষ নহয়। পৰিসমাপ্তিত মায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-গৌৰৱ প্ৰদৰ্শন হুনিচিহ্নিত।

ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতা (Impersonality)—বিবদ-বক্তা পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলেই



বুজিব পাৰি যে অৰীয়া নাট ব্যক্তি-নিৰ্দেশক অৰ্থাৎ ইয়াত লিখকৰ ব্যক্তিগত পৰিচয় কিংবা একো পোহা নেদায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাটকীয় বিষয়-বিভাগৰ (‘প্ৰাণাত’ আৰু ‘কিত’) ভিতৰতে এই বিষয়টো অল্পমানসিকৰূপে নিহিত হৈ আছে।

কল্প—অৰীয়া নাটত বস কেবা প্ৰকাৰৰ থাকিলেও ভক্তিৰসৰ বাহিৰে অইন কোনোটা বসকে প্ৰাধান্য দিয়া নহয়। সংকৃত অলকাৰ শাস্ত্ৰমতে বস পাৰাৰণতে নথি—সুখ, কৰুণ, বীৰ, হান্ত, অদ্ভুত, বোঁজ, বীৰত্ব, ভয়ানক আৰু শান্ত। ইয়াৰ ভিতৰত ভক্তিৰসৰ উল্লেখ নাই। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়ে যে বি সমস্ত সংকৃত অলকাৰ শাস্ত্ৰবোধে বচনা কৰা হৈছিল, তেতিয়া ভক্তিমূলক সাহিত্যৰ প্ৰাচুৰ্য নাছিল। গতিকে, সি সমালোচকৰ দৃষ্টিত নাছিল। কিন্তু অৰীয়া নাটৰ মূল লক্ষ্য যে ভক্তিৰস সকাৰ ভাঙ সকেৰ নাই। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু বাহ্যনিষ্ঠো এই কথাটোত লক্ষ্য বৰা হয়; ইয়াৰ উপৰিও নাটত ক্ৰীক বা ক্ৰীৰামৰ নন্দন নাম-কীৰ্ত্তন আৰু স্থগীৰ্ণ গুণ-গবিনা কৰ্ণনাই এই কথাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আহিছে। “নিবন্তবে হৰিবোল হৰিবোল” এনেবিধৰ উক্তি প্ৰতি নাটতে বনাই বনাই উল্লেখ কৰা থাকে। গীত, ভটিয়া আদিত বিষয়বস্তু নামমাত্ৰ, নায়কৰ গুণ-গবিনাৰ প্ৰশংসাই অধিক। ক্ৰীক বা ক্ৰীৰামৰ প্ৰতি ভক্তি-ভক্তি কবি নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হয়, আৰু সেইদৰে তাৰ সামৰণিও মৰা হয়। মুঠতে গোটেই নাটখনেই এটি ভক্তি-পৰিৱেশ-পুত্ৰ পৰিৱেশ সম্পদৰূপে পৰিগণিত হয়।

লৌকিক পদ একাকিত অৰীয়া নাটত সাতবিধ বস আছে বুলি কোৱা হৈছে, যেনে—

- |                 |                 |             |         |
|-----------------|-----------------|-------------|---------|
| (১) গায়ন-বায়ন | (২) স্তব্ধনাট্য | (৩) শ্লোক   | (৪) গীত |
| (৫) ব্ৰজাবলী    | (৬) মুখা        | (৭) কুক নাম |         |

“সপ্তবসে নাটক বচনা কৰয়  
ভনিয়োক সপ্তবিধ বসৰ অঘয়।  
গায়ন-বায়ন সৰে সভা জয় কৰে,  
স্তব্ধ-নাট্য গণে বসিকৰ মন হৰে।

পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কবিতা বচন,  
গীত অৰ্থ বুজিবক দ্বিজ সভাগণ,  
ব্ৰজাবলী ভাষাক বুজিবে প্ৰায়ী শ্লোক,  
ছো-মুখ দেখিবক অজ্ঞ মুঢ় শ্লোক।  
গুহ বা অজ্ঞ ভাষাপিতো কল্পনায়  
এই সপ্তবস নাটকৰ অল্পময় ৷”

সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ (Parallelism and contrast in characters) —

অৰীয়া নাটৰ চৰিত্ৰাঙ্কন দৃষ্টান্ত কবিৰ বাবে প্ৰায়ে সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ দৃষ্টি কৰা হয়; এই কৌশলৰ দ্বাৰা প্ৰধান চৰিত্ৰটোৰ মূল্য বাঢ়ে। উদাহৰণ:—বানচৰণ ঠাকুৰৰ ‘কন্দৰ’ নাটত প্ৰধান চৰিত্ৰ ক্ৰীক, সদৃশ চৰিত্ৰ অজুৰ নন্দ আদি, বিসদৃশ চৰিত্ৰ কন্দ।

সুত্ৰবান্ধ—সংকৃত নাটকত সুত্ৰবান্ধ নামেৰে এটা চৰিত্ৰ আছে। তেওঁৰ অৱতাবনা কেবল

নান্দীপাঠৰ বাবেহে। অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ নাটৰ এটা বিশেষ সৃষ্টি। নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সৃষ্টিৰ নপৰে। তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ পৰিচালক, নাটখনৰ পৰিচালক (সৃষ্টিৰ—সৃষ্টিৰ ধাৰণা যি); সংস্কৃত ‘সৃষ্টি’ শব্দৰ অৰ্থ ‘সৃতা’। ‘পুতলা-নাট’ উৎসৰত সৃতাৰে পুতলা-বিলাকক সংযুক্ত কৰি নেপথ্যৰ পৰা এজনে তাহাঁতক পৰিচালনা কৰি থাকে—এই সৃতা-ধৰোতাৰজনৰ পৰাই সৃষ্টিৰ নামটো উৎপত্তি হোৱা বুলি বহুতো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু পুতলা নাটৰ প্ৰকৃত সৃষ্টিৰ পৰিচালকজন অদৃশ্য হৈ থাকে; বাহিৰত যিজনে পুতলা নাট পৰিচালনা কৰে তেওঁক ‘বায়ন’হে বোলা হয়; সৃষ্টিৰ বোলা নহয়। গতিকে, পুতলা-নাটৰ সৃতা-ধৰোতাৰজনৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰজনৰ কাৰ্য্যপদ্ধতিত মুঠেই মিল নাই; কিন্তু ‘বায়ন’ৰ লগত কিঞ্চিত মিল নোহোৱা নহয়। পুতলা-নাটত বায়নে বাস্তব নবজায়; সৃষ্টিৰ ধৰি পদ আৱৃতি কৰে; পুতলাবিলাকক প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আৰু অত্যাশ্ৰয় কাৰ্য্যক্ৰমৰ নিৰ্দেশ দিয়ে। তেওঁ বাইজৰ সমুখত আৰু পুতলা-নাটৰ মঞ্চৰ সমুখত থাকি সকলো কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰে। লগত থকা গায়ন-বায়ন দলটোকো তেওঁ সময় সময় বাস্তবজাবলৈ আৰু গীত-পদৰ বাগিনী ধৰিবলৈ নিৰ্দেশ দি থাকে আৰু তেওঁৰ নিৰ্দেশ মতেই সকলো কাম হয়। গতিকে দেখা যায়, পুতলা-নাটৰ ‘বায়ন’জনেৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰজনক বিজাই চাবলৈ কিছু সমল আছে।

অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ—“নান্দ্যন্তে সৃষ্টিৰ:”—গায়ন-বায়নে মিলি সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি আদি ধেমালি শেষ কৰাৰ পাছত অৰ্থাৎ গায়ন-বায়নৰ ‘জোৰা’ উঠাৰ পাছত, সজাধিকাৰ উপস্থিত থাকিলে ‘গুৰুবাণ্ড’ মাৰে গায়ন-বায়নেই। তাৰ পাছত সৃষ্টিৰৰ প্ৰৱেশ হয়। গায়ন-বায়নেই সৃষ্টিৰক নচুৱায়। নৃত্যৰ পিছত তেওঁ নান্দীপাঠ কৰে। গতিকে, “নান্দ্যন্তে সৃষ্টিৰ:” কথাৰাৰ অৰ্থ ইয়াত নাখাটে। নান্দীপাঠৰ পিছত তেওঁ ‘মাধৱ’ অৰ্থাৎ ত্ৰীকৃষ্ণৰ নাম শ্ৰবণ কৰে, আৰু সকলো কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণিতে যে কৃষ্ণনাম মাস্তুলিক এই কথা এইদৰে জনাই দিয়ে—

“মাধৱো মাধৱো ৰাচি মাধৱো মাধৱো হৃদি।

শ্ৰবন্তি সাধৱো নিত্য সৰ্বকাৰ্য্যোষু মাধৱম্।”

ইয়াৰ পিছতহে তেওঁ সামাজিকক সম্বোধন কৰি কয়—

“ভো ভো সামাজিকা: যুয় শৃণুত।”

সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ পিছত নাট্য-বস্তৰ সৃচনা কৰি সৃষ্টিৰ শুচি যায়। অসমীয়া নাটতো “ইতি সৃষ্টি নিক্ৰান্ত:” বুলি বচন এৰাৰ আছে। কিন্তু ইয়াত সৃষ্টিৰ শুচি নেবাৰ; তেওঁ গায়ন-বায়নৰ দলৰ মাজলৈ গৈ নেতৃত্ব গ্ৰহণ কৰে। ইয়াৰ পিছত তাৰবীয়াৰ প্ৰৱেশ-সৃচনা গীত, পদ, শ্লোক আদি তেওঁ আৱৃতি কৰে; আৰম্ভক হলে ‘মাধৱ’ৰ কামো সম্পাদন কৰে। সৃষ্টিৰৰ ইচ্ছিতভাৱে গোপীয়ে বিলাপ কৰে, কৃষ্ণই নৃত্য কৰে, “নাগ-পত্নীৰ নয়নক নীৰ” ওলায়। প্ৰতিটো চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰৰ হাতত পুতলা সদৃশ। এইখিনিতে সংস্কৃত নাটকৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ পাৰ্থক্য আৰু বৈশিষ্ট্য, পুতলা নাটৰ সৈতে সাদৃশ্য।

গ্ৰীচ নাটকৰ 'কোৰাচ'ক (chorus) কেন্দ্ৰ কৰি অভিনয় চলি থাকে; ইয়াত ভালেকেইজন-মাহুত থাকে; গীতৰ লগে লগে নাচ হয়। ই অৰীয়া-নাটৰ পায়ন-বায়নৰ সৈতে প্ৰায় একে।

চলিত প্ৰথা মতে গাৱঁৰ অভিজ্ঞ সূত্ৰধাৰী খেলে বাছি গঠিওৱা উপযুক্ত ব্যক্তিক সূত্ৰধাৰী শিক্ষা দিব লাগে। প্ৰাচীন অসমত গীতা-ভাগৱত আদি ব্যাখ্যাকাৰ ৰূপে বিজ্ঞ 'তপিতাকাৰ' ভেঠ অৰীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ সদৃশ; সেইবাবেই হবলা ভেঠ "ওহে লোকাই", "সামাজিক লোক" আদি সম্বোধন পদেৰে 'নিবন্তৰে হৰি বোল' আদি বচনেৰে সামাজিক লোকৰ সন্ধান বিচাৰি ব্যাখ্যা কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে। দৃশ্যপটৰ উদ্দেশ্যও সূত্ৰধাৰে বৰ্ণনাৰ যোগেদি সাধন কৰে। অৰীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ সদৃশ চৰিত্ৰে অইন কোনো ঠাইৰ কোনো নাটকতে পোৱা নাযায়। বৈষ্ণৱ ব্ৰজ নাট্যাচাৰ্য্য সকলৰ ই এক অভূতপূৰ্ব অভিনয় মনোহৰ সৃষ্টি।

ভাষা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী—সংস্কৃত নাটবোৰত প্ৰায়েই সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুটা ভাষা থাকে; অৱশ্যে একমাত্ৰ সংস্কৃত অথবা একমাত্ৰ প্ৰাকৃতত বচনা কৰা নাটো নোহোৱা নহয়। মহাকবি কালিদাস, ভৰভূতি আদি বংশী নাট্যকাৰসকলে সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুয়োটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ কৰি নাট বচনা কৰি থৈ গৈছে। একাধিক ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ থকা এই নাটবোৰত নান্দীশ্লোক আৰু বজা-মহাবজা আদি প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰৰ বচনত সংস্কৃত ভাষা আৰু গ্ৰী-চৰিত্ৰ, দাস, দাসী আদিৰ বচনত প্ৰাকৃত ভাষা দিয়া হয়। সংস্কৃত নাটৰ অনুকৰণতেই সম্ভৱ অৰীয়া নাটবোৰতো ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। অৱশ্যে, বৈচিত্ৰ্য মাথোন এটা বিষয়ত; সেয়ে হৈছে সকলো অৰীয়া নাটত দুটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ—সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাবলী; সংস্কৃত কম, ব্ৰজাবলী বেছি।

ব্ৰজাবলী—( বহু ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ )—অসমীয়া, ব্ৰজাবলী, প্ৰাচীন অসমীয়া, আধুনিক অসমীয়া, চৰ্যাপদী ভাষা, হিন্দী, মৈথিলী আদি ভাষা উপভাষাৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি হৈ উঠা ই এটা কৃত্ৰিম ভাষা। শু: স্বৰূপৰ সেনে কৈছে, মথুৰাৰ চৌপাশে 'ব্ৰজভাষা' বা 'ব্ৰজভাষা' নামেৰে এটা কথিত ভাষা আছে। ই পশ্চিমীয়া হিন্দীৰ আকৃতি-বিশেষ। কিন্তু ইয়াৰ সৈতে ব্ৰজাবলী একে নহলেও ইয়াৰ পৰা আভাস লৈ উদ্ভৱ হৈছে বুলি ভাবিবৰ থল আছে। চৈতন্যদেৱ আৰু ভেঠৰ ভক্তসকলে এই ভাষাত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলন ব্ৰগত পোন প্ৰথমতে বাধা-ক্লেশ সঞ্চয়ী গীত বচনা কৰে; ব্ৰজ ( ব্ৰজধাম ) বাধাক্লেশৰ স্প্ৰেণ্ডি বিহাৰভূমি। এইবাবেই সম্ভৱ ভেঠলোকৰ বিষয়ে বচিত গীতসমূহৰ যি ভাষা ব্যবহৃত হৈছে, তাৰ নাম 'ব্ৰজবুলি' দিয়া হৈছে ( ব্ৰজ—ব্ৰজধাম, বুলি—বচন, কথা; হিন্দী—বোলি )।\*

অসমীয়াত এই 'ব্ৰজবুলি' শব্দটোৱেই 'ব্ৰজাবলী' ৰূপে উচ্চাৰিত হৈ প্ৰয়োগ হৈ আহিছে। এই ভাষা সহজ, সবল আৰু সুবলা। অৰীয়া নাটৰ অইন এটা উদ্দেশ্য আছিল জনসাধাৰণৰ মাজত ধৰ্ম-প্ৰচাৰ। পূৰ্ব সম্ভৱ সেইবাবেই শব্দসমূহৰে এনে এটা সহজবোধ্য কৃত্ৰিম ভাষাকেই ভেঠৰ অৰীয়া নাটৰ ভাষাৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে।

তাৰ উপৰিও ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত এই ভাষাত পদাৱলী ৰচিত হব ধৰাত বাস্তৱ ভাৰতীয় মাজেই ইয়াক বুজিব পাৰে সেই উদ্দেশ্যেও এক সৰ্ব-ভাৰতীয় কলা-কৃষ্টি সংযোগ সৃষ্টিৰ ভিত্তিত এই ভাষা প্ৰচাৰৰ মাধ্যম ৰূপে গৃহীত হব পাৰে।

অসমীয়া পদাৱলী প্ৰায় হস্ত উচ্চাৰণ-যুক্ত, কিন্তু ব্ৰজাৱলী পদাৱলী প্ৰায় স্বৰাৱলী উচ্চাৰণ-যুক্ত; সেইবাবে ইয়াত স্বাভাৱিকতে এটি সাঙ্কীতিক মাধ্যম গুণ নিহিত হৈছে। অসমীয়া নাটবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান কৰা বাবেও মহাপুৰুষে এই ৰীতিৰ প্ৰয়োগ হয়তো কৰিব পাৰে।

ব্ৰজাৱলী শব্দ গঠনৰ কেইটামান লক্ষণ—অতীত কালৰ অৰ্থত অসমীয়া ‘ইল’ বা ‘ইলে’ৰ ঠাইত ‘অল’, যেনে—“কালিন্দী হৃদক সৰীপ পাৱল” (পালে), “কৰুণা উপজল” (উপজিল)।

ভবিষ্যৎ কালৰ অৰ্থত ‘ইব’ বা ‘ইম’ৰ ঠাইত ‘অব’, যেনে—“সেৱাক মহিয়া কি কহব” (ক’ব); “ৰাজাসবক এইকণে খেদাবব” (খেদাব)।

মধ্যম পুৰুষৰ ক্ৰিয়াৰ অন্তত ‘হ’ আগম, যেনে—“দেখহ স্তনহ” (দেখা স্তনা)।

যটী বিভক্তিবৰ চিন ‘ব’ৰ ঠাইত ‘ক’, যেনে—“ওহি কানাইক (কানাইৰ) কথা কত কহব”, “ভকতিক (ভকতিৰ) মহিমাই।”

উচ্চাৰণ সৰল আৰু মধুৰ কৰিবলৈ যুক্ত ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ মাজত একোটি স্বৰধ্বনিৰ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—দৰশন (দৰ্শন), পৰভাত (প্ৰভাত), কৰম (কৰ্ম), ধৰম (ধৰ্ম)। ভাষা-বিজ্ঞান শাস্ত্ৰত ইয়াকে বোলে স্বৰভক্তি বা বিপ্ৰকৰ্ষ (Anapxyxis)

অতীত-কাল বুজাবলৈ কেতিয়াবা ক্ৰিয়াৰ অন্তত, কেতিয়াবা স্বকীয়াকৈ ‘থিক’ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—নৃত্য কৰিয়ে থিক (নৃত্য কৰি আছিল), হাতাত কোন প্ৰয়োজন থিক (যোৰ লগত কি প্ৰয়োজন আছিল)। ই মৈথিলী ভাষাৰ প্ৰভাৱ।

অসমাপিকা ক্ৰিয়াৰ অৰ্থ বুজাবলৈ এ, ইয়ে, ইয়া, কহ, কয়, তে আদিৰ সঘন প্ৰয়োগ দেখা যায়; যেনে—

“লৱহু আসে আসে গোবিন্দ নাচে। লৱহু খান্না খান্না নাচে কানাই।

কব ভবিৰে গোপী লৱহু জাচে। আনন্দে গোপিনি তালি বজাই।” (‘চোৰধৰা’)

“ভটা খেড়ি খেলাইতে ....।” (‘চোৰধৰা’)

“গোৱালিসবক ঠেকানি দিয়ে খেদাই কঁহু (কহে)।” (‘চোৰধৰা’)

“ঐক্লক গোপিসবক মথ্যে জৃত্য কয়” (‘চোৰধৰা’)।

ব্ৰজাৱলীত চৰ্যাপদৰ প্ৰভাৱো প্ৰচুৰ। প্ৰাগ্-বৈকৰ, বৈকৰ আৰু অনাবৈকৰ লিখক সকলৰ দ্বাৰা পৰিপূৰ্ণ প্ৰাচীৰ্ণ অসমীয়া সাহিত্যৰ ভাষাক হুঁচা ভাগত ভগাব পাৰি—অসমীয়া আৰু ব্ৰজাৱলী। ব্ৰজাৱলী স্বৰগীত আৰু অসমীয়া নাটতে সীমিত। অসমীয়া আৰু ব্ৰজাৱলী দুয়ো জ্ঞেয় ভাষাতে চৰ্যাপদৰ শব্দমালা আৰু বৈয়াকৰনিক বৈশিষ্ট্য কিছুমান হবহ পোৱা যায়, চৰ্যাপদৰ সৈতে ব্ৰজাৱলীৰ লবহ বেছি ওচৰ, যেনে—

৬ষ্ঠ বিভক্তিব চিন ‘ক’—বাহ্যক চৰিত্ৰ কিছু আনয়ে নাহি ( ‘জীৱামবিজয়’ )

৭মী বিভক্তিব চিন এ, হি—অবহি অবহি সব কিবত চকোৱা ( মাধৱদেৱৰ ‘বদন্তীত’ ),  
মেৰি অবে ( ‘কালীয় দমন’ )

ঐচন পৰম সন্তাপে ( ‘কালীয় দমন’ ; ঐচন—অইচন চৰ্যাপদ ) ।

কাহ্নেক গোবল পান কৰাবব ( ‘কালীয় দমন’ ; কাহ্নি—চৰ্যাপদ )

আহ্নু মেৰি কৃক বাপ ( ‘কালীয় দমন’ ; বাপ—চৰ্যাপদ )

বানি অমিয়া বল ( ‘কল্পীগ্ৰহণ নাট’ , অমিয়া, অমিয়া—চৰ্যাপদ )

পেখু পেখু দোহা বাকস ( ‘জীৱামবিজয়’ ; পেখু—চৰ্যাপদ )<sup>১</sup>

হিন্দী প্ৰভাৱ হিন্দী শব্দৰ সৈতে অৰীয়া নাটৰ শব্দ কিছুমানৰ সাদৃশ্যলৈ চাই জঃ দশবথ ওৰা নামৰ গৱেষক এজনে হিন্দী নাটকত প্ৰথম গত প্ৰয়োগ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ শঙ্কৰদেৱৰ নাটতেই ইয়াৰ প্ৰথম নিদৰ্শন পোৱা যায় বুলি কব খোজে । তেওঁৰ মতে শঙ্কৰী নাটত মৈথিলী আৰু অন্যান্য ভাষা-উপভাষাৰ শব্দপ্ৰয়োগ নিচেই কম, কিন্তু হিন্দীৰ বেছি ।<sup>২</sup>

ডঃ ওৰাৰ ৰচনাই নাট্যকাৰ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক অনা-অসমীয়া বুলিয়ে প্ৰতিপন্ন কৰিব খোজে । এই অপচেষ্টাৰ বাহুলা আলোচনা নকৰি আমি সগোৰে কব খোজো যে অৰীয়া নাটসমূহে অসমৰ বাহিৰতো পণ্ডিত মণ্ডলীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি থকা নাই ।

প্ৰাকৃত প্ৰভাৱ—বৰ্গৰ সম-উচ্চাৰণ-যুক্ত একাধিক বৰ্ণৰ ঠাইত মাথোন এটা, কেবাটাও উদ্বৰ্ণৰ ঠাইতো এটাৰ প্ৰয়োগে প্ৰাকৃত প্ৰভাৱৰ ইঙ্গিত দিয়ে, যেনে ট, ত, ঠ, থ ; ড, দ , ৭, ন , শ ব স , ই ঙ্গ , উ, উ , বহু ঠাইত এনেবোৰ বৰ্ণ-বিভ্ৰাসৰ বিসঙ্গতি দেখা যায় । [ ‘অৰীয়া নাট’ সম্পাদক বিৰিকি বৰুৱা , ‘অজ্ঞানী’ সম্পাদক কালিৰাম মেধি । বৰ্তমান এই দুখনতে অৰীয়া নাট প্ৰকাশিত হৈছে । ছয়োখনৰে বৰ্ণ-বিভ্ৰাস ঠায়ে ঠায়ে অমিল ] ।

অজ্ঞান লক্ষণ—সংস্কৃত শ্লোক, গীত, ভটিয়া—ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰিটা সংস্কৃত শ্লোক আছে যদিও ব্ৰজবলী গতত লগে লগেই তাৰ ভাঙনি দিয়া হয় , গীত, ভটিয়া আদিও ব্ৰজবলীতে ৰচনা কৰা হয় ।

উদাহৰণ—

শ্লোক—“কৃষ্ণ কপ-লাবণ্য-অৰণেৰ বিমোহিতা ।

দৰ্শে তচৰণাভোজ্য তজনীয় সত্য সত্য ।”

কথাসূত্ৰ—

“সে বাজকুমাৰি ককমিনি কৃষ্ণ কপলাবন্ত হুনিএ মোহিত হয় বৈছে কৃষ্ণ চৰণ চিত্তিএ বহল, আহে লোক, তাহে দেখহ হুনাহ, নিৰন্তৰে হৰিবোল ।”

১। [ ভট্টাৰা : ‘চৰ্যাপদ আৰু অসমীয়া ভাষা’—অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা ১৮৮৭ শক ৩৪ সংখ্যা—জঃ উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী । ]

২। [ জঃ হিন্দী ‘আলোচনা’ ১৯৫৭ জুলাই—“হিন্দী নাটকত প্ৰথম গত প্ৰয়োগ”—জঃ দশবথ ওৰা , আৰু ‘হিন্দী নাট্যকাৰ কথোপকথন’—বিশ্বেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ‘নতুন অসমীয়া’, ৬ চেপ্টেম্বৰ, ১৯৫২ । ]

গীত —

( "বাগ ধনত্ৰী" একভালা )

"প্ৰিয়াকেৰি কাহিনি হুনিএ হুবাৰি  
বিবহে দহহু চিত্ত আকুল কিক্ত  
মানস যদন বিগাৰি ॥ ৬৭ ॥"

পদ —

"জগত নিবাস বাস ঘন ফোকাৰে      কমন উপায় পাই পুহু পবন  
চিহ্নিতে ককমিনি নাৰি ॥      দৰশন বাজহুমাৰি ॥  
গুনিতে কামিনি জামিনি আই      দিহস বয়নি হৰি বহসি ধিয়াই  
নয়নে নিন্দ নাহি আই ॥      কৃষ্ণ কিহৰ বস গাই ॥ ( 'কল্পিতগীতব' )

ভটিয়া—

"জয় জয় বহুকুল      কমন প্ৰকাশক  
দাসক নাসক ভিত্তি ॥  
জয় জয় নিজ জন      জাতন পাউন  
পাতন পাতক বিত্তি ॥  
হৰক সবাসন      নাসন শাসন  
নৃপগণ বাণ সন্ধান ॥  
ছেদল ভেদল      খেদল দাপে  
তাপে পলায়ত প্ৰাণে ॥  
ভৃগুবৰ বায়ক      বায়ক কায়ক  
কয়লি দৰ্প উপাস্ত ॥  
ভৱ-ভয়-ভঞ্জন      বহন সজ্জন  
জিহন জানকি কান্ত ॥" ( 'শ্ৰীৰাম বিজয়' )

ওপৰত দিয়া উদাহৰণবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে সংস্কৃত শ্লোকবিলাকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, ভাষা সহজ । সেইদৰে ব্ৰজাৱলী গদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, কিন্তু ব্ৰজাৱলী গদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু ভাষা তেনে নহয় ; ই অহুপ্ৰাস, উপমা, যমক, কপক আদি শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰে ভাৰাকান্ত । তথাপি সাধাৰণ ভাৱাৰ্থটো সহজতে বুজিব পৰা হয় ; পুৰণি উপাখ্যান-সংযুত শব্দ-সম্ভাৰ সকলোৰে পক্ষে সহজবোধ্য নহয় । তাৰ বাবে পাণ্ডিত্য আৰু শাস্ত্ৰ-বোধ আবশ্যক ।

এনে শব্দ-সম্ভাৰ সংস্কৃত-গদ্যীও ; গতিকে, ইয়াৰ ভাষণৰ্য্য ভালদৰে উপলব্ধি কৰিবলৈ হলে সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্যৰ জানো লাগে । যেহেতু অসমীয়া নাটৰ মূল চৰিত্ৰ বাম বা কৃষ্ণ, সেইদৰেই হুৰিধা পালেই নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ কপ-লাভাণ্য আৰু গুণ-পৰিমাৰ বৰ্ণনাৰে নাটৰ বিপুল অংশ ওপচাই পেলায়, যেনে—

“হুন হুন ককযিনি হাই । হৰি জগৎ কহন নজাই ।  
 যুথ ইন্দু কোটি পবকাস । বশন সোভিষ বন্দ্য হান ।  
 নয়ন পৰজ নৰ পাভা । কবজল উৎপল বাভা ”  
 যখনক ধৰু ক্ৰম জল । তুহু জগৎ বলিত তুহুক ॥” ইত্যাদি  
 ( ‘কল্পিত হুণ’ )

অকীয়া নাটৰ ভটিয়াৰ ঠায়ে ঠায়ে ককি-ভলিভাও থাকে, যুক্তি-বল ভটিয়াও সাধাৰণতে ই বিশেষ ভাবে থাকে ; বেন—

“ঐশ্বৰ্য্যবজ নৃপতি প্ৰধান । বায়ক বিজয় জো কৰাঅজি নাট ।  
 মিলহ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট । কুমক কিম্বৰ শব্দৰ বোল ।  
 কৰ নৰ অব সব হৰি হৰি বোল ॥” ( ‘ঐশ্বৰ্য্য বিজয়’ )

ব্ৰজাবলীত ৰচিত গীত, ভটিয়া আদিত পয়াৰ আৰু ছন্দটি ছন্দই অধিক, বাগ নানাবিধ, যেনে—সিদ্ধুবা, কানাড়া আশোৰাবী, গোবী, কোঁ, বেগোৰাব, হুহাই, ভাটিয়ালি, কল্যাণ আদি । পদাবলী মিলিতান্ত ।

সংস্কৃত শ্লোকবিলাকত অল্পত্ৰৈপ ছন্দ বেছি, ঠায়ে ঠায়ে তুলকপ্ৰয়াত আৰু শাদূল-বিকীড়িত ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে । শব্দৰেখৰ ব্ৰজাবলীত অনা-অসমীয়া শব্দ বহুতো । কিন্তু মাধৱদেৱৰ আৰু পৰবৰ্তী অন্তান্ত দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰৰ ব্ৰজাবলীত অসমীয়া শব্দইহে সংখ্যিক্য লাভ কৰা দেখা যায় ।

### সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অকীয়া নাটৰ সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্য

- (১) একাঙ্ক বিশিষ্টতা—সংস্কৃতত নানাবিধ নাটৰ ভিত্তত এবিধ একাঙ্ক নাট আছে । অকীয়া নাটো একাঙ্ক ।
- (২) নান্দী—সংস্কৃত নাটৰ দৰে অকীয়া নাটত নান্দী শ্লোক থাকে ।
- (৩) প্ৰস্তাৱনা—সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অকীয়া নাটতো প্ৰস্তাৱনা দিয়া হয় ।
- (৪) ভবত বাক্য, যুক্তি-বল ভটিয়া—সংস্কৃত নাটৰ ‘ভবত বাক্য’ই অকীয়া নাটৰ ‘যুক্তি-বল’ ভটিয়া ।
- (৫) একাধিক ভাষা—সংস্কৃত নাটত সংস্কৃত ভাষাৰ উপৰিও প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা হয় । অকীয়া নাটতো সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাবলীৰ প্ৰয়োগ অপৰিহাৰ্য্য ।
- (৬) একাধিক ৰচনা-ভঙ্গী—গভৰ লগত ছন্দবদ্ধ ৰচনা অথবা শ্লোকৰ সংক্ৰমণ সংস্কৃত নাটত প্ৰায়েই থাকে ; অকীয়া নাটৰ ৰচনা-ভঙ্গীও তদুপ । গভৰ লগতে ছন্দবদ্ধ গীত, পদ, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ প্ৰয়োগ থাকে ।
- (৭) হুজুৰাব, নট-নটী, লকী—মূল কাহিনী-গত চৰিত্ৰৰ উপৰিও হুজুৰাব, নট-নটী, লকী আদি কেইটামান উপকথা চৰিত্ৰ সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অকীয়া নাটতো থাকে ।

(৮) আকাশ ভাবিত—( বগড: উক্তি ) সংস্কৃত নাটত ঠায়ে ঠায়ে ‘আকাশ ভাবিত’ থাকে। অসীয়া নাটৰ প্ৰভাৱনাত ইয়াৰ প্ৰয়োগ প্ৰায় সকলো নাটতেই দেখা যায়। প্ৰধান নাট্য কাহিনীৰ মাজে মাজেও স্থান-বিশেষে ইয়াৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(৯) বস—বিবিধ বসৰ সমাবেশত সংস্কৃত নাটৰ সমাপ্তি ঘটে। অসীয়া নাটতো ভক্তি বস প্ৰধান ভাবে থাকিলেও অন্ত্যন্ত বসৰ সমাবেশ নোহোৱা নহয়।

(১০) বিদূষক—কোনো কোনো সংস্কৃত নাটত বিদূষক নামৰ চৰিত্ৰ বিশেষ হান্তবস সৃষ্টিৰ বাবে দিয়া হয়। অসীয়া নাটত অৱশ্যে এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাথাকে। কিন্তু তাওনা কবোতে ‘বহুৱা’ নামৰ চৰিত্ৰ এটা প্ৰায়েই অৱতাৰণা কৰা হয়। ই নাট্য-কাহিনী বহিৰ্ভূত এক নিৰ্বাক চৰিত্ৰ মাথোন।

( বিশদ আলোচনাৰ বাবে আগৰ আধ্যাত দিয়া অসীয়া নাটৰ ‘অঙ্গ-বিভাগ’ দ্ৰষ্টব্য )।



## তৃতীয় পট

### অসীয়া নাটৰ অগ্ৰগণ্য আচাৰ্য্যগণ

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ--মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ কেৱল ধৰ্মপ্ৰচাৰকেই নহয়, তেওঁ আছিল কবিন্দি, নাথক, সংস্কাৰক, সাহিত্যিক। কীৰ্ত্তন, ভাগৱত, গীতাৱলী আদিত হাজাৰ হাজাৰ পদ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও তেওঁ কেবাখন নাটো ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। জাৰতৰ অন্ত্যন্ত ধৰ্মভকসকলেও গীত, পদ আদিৰ যোগেদি ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰাৰ উদাহৰণ নোহোৱা নহয়। কিন্তু নাটো-সাহিত্যৰ যোগেদি ধৰ্মপ্ৰচাৰ ভাৰতবৰ্ষৰ ভিতৰত অসমতহে পথ-প্ৰদৰ্শক। লৌকিক অথবা জন সাহিত্যত নাট্যাঙ্কৰ ৰচনা অসমত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই আছে; কিন্তু পূৰ্ণাংক নাট শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ হাততেইহে পোন প্ৰথম ৰচিত হয়। তেওঁ ৰচনা কৰা নাট এই কেইখন—

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| (১) চিহ্নযাত্ৰা ( ছিন্নযাত্ৰা ) ( ১৪৬৮ খ্ৰীঃ ) | (৫) কঙ্গিলী হৰণ                 |
| (২) কালীদমন ( কালীদমন ) ( ১৪২০ " )             | (৬) পাবিজাত হৰণ                 |
| (৩) পত্নী প্ৰসাদ ( ১৫২৬ " )                    | (৭) শ্ৰীৰাম বিজয় ( ১৫৬৮ খ্ৰঃ ) |
| (৪) কেলি গোপাল ( বা বাসকীড়া )                 |                                 |

চিহ্নযাত্ৰা ( ছিন্নযাত্ৰা ) ( ১৪৬৮ )—চৰিতকাৰ সকলৰ পৰা জনা যায়, এইখনেই মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট। কিন্তু তেওঁলোকে লিখি থৈ যোৱা বৰ্ণনাৰ বাহিৰে এই নাটখনৰ বিষয়ে জানিবলৈ অইন কোনো উপায় নাই। হাতে-লিখা অৱশ্যতো নাটখন আজি ছত্ৰাপা হোৱাত তেওঁলোকৰ বৰ্ণনা অবিহনে ইয়াৰ পাতনি ভৰিবলৈকে ঠাই একনি নোহোৱা হৈছে। নাটখনত ধেমালিৰ ঘোৰা, শ্লোক, সূত্ৰ, ভটিমা আৰু গীত আছিল বুলি তেওঁলোকে শব্দত সু দি শুনাই গৈছে, ছন্দুতি বজাই ঘোষণা কৰি থৈ গৈছে—

‘বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিয়া	অৰু কবিলন্ত তাৰ
ধেমালিৰ ঘোৰা প্ৰথমে লেখিলা	ষিড়ীয়ে শ্লোক ৰচিলা
সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কবিয়া	চিন্নসবে বিভাগিলা।”

( ‘শঙ্কৰ চৰিত’ বাসচৰণ ঠাকুৰ )

( নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধীয় কথাৰ বাবে ‘অসীয়া নাট ভাণ্ডা’ প্ৰসঙ্গ দ্ৰষ্টব্য )।

কালীদমন ( বা কালীদমন ) যাত্ৰা ( খ্ৰুঃ ১৪২০ )—‘চিহ্ন-যাত্ৰা’ৰ পাছত ‘কালীদমন’ যাত্ৰা নাট ৰচনা কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই কালী নাগক দমন কৰা ভাগৱতৰ বিখ্যাত কাহিনীক ভিত্তি কৰি এই নাট ৰচনা কৰা হৈছে। কাহিনীৰ বিভিন্ন অংশ—

( ১ ) কালী হৰণ বিধ পানী খাই গোপসকলৰ বৃত্তা আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাহাদুৰ্য্যৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ পুনৰ্জীৱন লাভ ।

(২) কালীনাগৰ দ্বাৰা শ্ৰীকৃষ্ণ দংশন আৰু ভেৰ্ডৰ অচেতন অৱস্থা, গোপীসুন্দৰ, নন্দ-বশোদ্ধা আদিৰ বিনি।

(৩) শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৈতন্ত লাভ, কালীনাগৰ ফণাৰ ওপৰত ভেৰ্ডৰ মৃত্যু-দীৰ্ঘা, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বনাগ্নি-পান।

আগতে কোৱা হৈছে যে অসহীয়া নাট্য তত্ত্ব-বস-প্ৰধান। এইখন নাট্যতো মুখ্য বস তত্ত্ব, গোপী বস ‘কৰুণ’ আৰু ‘ভয়ানক’। গোপসুন্দৰৰ মৃত্যুত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বেজাৰ, শ্ৰীকৃষ্ণৰ অচেতন অৱস্থাত গোপীসুন্দৰ আৰু নন্দ-বশোদ্ধাৰ বিলাপ-বিনিৰিত কৰুণ বস ফুটি উঠিছে।

গোপীসুন্দৰ বিলাপ :—

এ—“দেখোঁৰে দেখো বন্ধু মাধৱহে	তুহু বিনে জিৱন নৰহে।
তেবি সোকাবল সৰিৰ বিকল	বন্ধু বিবহে ক্ষয় দহেবে ॥
পদ—গৃহ মোহহেবি সব ভেজিআ তেবি	চৰণে সৰণ কৈলো
কয়োসব নাস তুহু ভেজি আস	অব অনাথিনী তৈলো বে” ॥ ইত্যাদি।

কালীনাগৰ ফণাৰ ওপৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মৃত্যুকৈলি, আৰু বনাগ্নিপান দৃষ্টত ‘ভয়ানক’ বসৰ উৎস সৃষ্টি হৈছে।

ধ—“কালী কাহু নাচে চৰণ চলাই      কৰতু কোঁতুক কেসৱ  
অকল চৰণ চলায় বে।  
দেৱমুনি সিৰে সিৰিখ বৰিখে      হৰিখে হৰিগুণ গায়বে ॥  
কাল কালিক মাখে চৰি ভড়ি      পিড়ি ক্ৰিড়ি কাহু নাচেৰে।  
মুদক দিমি দিমি নাম দুন্দুভি      সিদ্ধ সব বায় কাচেৰে।” ইত্যাদি

কাৰ্ণীৰাম মেধিৰ মতে নাটখন সম্ভৱ ১৫১৮ খৃষ্টাব্দত বৰদোহাত ৰচিত হৈছিল।<sup>১</sup>

শ্ৰীৰাম বায় ( জগতানন্দই ) ইয়াত প্ৰেৰণা বোগাইছিল—

“শ্ৰীৰামবায় হৰি বিনে নায়ী জাহেবি ক্ষয় দিয়ান।  
ভকতিক সকতি জাহেবি মিলন পৰম ঈশ্বৰ গিয়ান।  
পাৰও দণ্ডন মণ্ডন ভকতক হৰিবস বসিক জ্ঞান।  
কালি দমন কৰাৱত নাটক কৃষ্ণ-কিষ্ণৰ ওহি তান।”

[ ‘মুক্তিমঙ্গল ভটিমা’ ]

‘কথা শুক চৰিত’ পুথিয়েও কয় ‘ৰাম আভাৰ’ ইচ্ছাত এই নাটৰ ৰচনা হয়। কিন্তু ৰচনাৰ কাল আদিৰ কোনো উল্লেখ নাই।

বঙ্গদেশৰ নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত পোৱা যায় প্ৰাক-চৈতন্ত যুগ বা চৈতন্ত যুগৰ ভিতৰতো বঙ্গ ভাষাত কোনো পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা হোৱা নাই। বঙ্গ ভাষাত ‘কালীৰ দমন বাজা’ নামৰ প্ৰথম নাট ৰচনা হয় অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত। বচক বীৰভূমি জিলা নিবাসী

পৰবানন্দ অধিকাৰী। অথচ, খ্ৰীষ্টোত্তমদেৱ আবিৰ্ভাব কালৰ পৰা অথবা তাৰো আগৰ  
জয়দেৱৰ 'পীত-গোবিন্দ'ৰ দিনৰপৰা ১৮৪০ চন পৰ্য্যন্ত প্ৰায় তিনিশ পকান বছৰ কাল 'কালীয়া  
দমন ৰাজা' বুলি কোৱা হয়।

আমি ভাবো, খ্ৰীষ্টদৰ্শন-বচিঙ 'কালীয়া দমন ৰাজা'ৰ বহুল আৰু ব্যাপক প্ৰচাৰৰ  
যোগেহি বলবশতো এই নাটক নামেৰেই এটা বুল হ'টি হব পাৰে।<sup>২</sup>

এই নাটকখনিৰ ৰচনা কাল ১৪২০ খৃষ্টাব্দৰ পাছলৈ বাব নোহোৱে।

ইয়াৰ কাহিনী ভাগৱত, হৰিবংশ, বিষ্ণু পুৰাণ আৰু ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণ আদিত আছে।

ভাগৱতৰ কাহিনী—( ১ ম স্কন্ধৰ ১৫শ অধ্যায়ৰ পৰা ১৩শ অধ্যায় পৰ্য্যন্ত —শিঙ  
শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন গ্ৰীষ্মকালত গোপসকলৰ সৈতে কালীয়া হুহৰ পাবত উপস্থিত। লগত এজাক গ'ক।  
গ'ক আৰু গ'ৰখীয়াই পিয়াহত সেই হুহৰ পানী খালে আৰু খোঁৱাব লগে লগে অচেতন হৈ পৰি  
গ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণই অমৃত দৃষ্টিৰে চাই ভেওঁলোক আটাইকে জীৱালে। ভেওঁ কনয় গছত উঠিল আৰু  
হুহৰ পানীলৈ জাপ মাৰি পৰিল। বিপদৰ কালীনাগে ভেওঁক মেৰাই ধৰিলে; কিন্তু কৃষ্ণই  
কালীনাগৰ সহস্ৰ কপাৰ ওপৰত উঠি এনেভাৱে নৰ্ভন কৰি ধৰিলে যে সি মৃতপ্ৰায় হ'ল।  
ভেতিয়া নাগপত্নীসকলৰ ভ্ৰতি-নতিত ভেওঁ সন্তুষ্ট হৈ কালীনাগক সপৰিয়ালে ৰমণক বীপলৈ  
যাবলৈ আদেশ দিলে আৰু ততালিকে সেই আদেশ পালন কৰা হ'ল।

এইখিনি কাহিনী ভাগৱতৰ ১৫-১৬শ অধ্যায়ৰ ভিতৰত আছে। ১৮শ অধ্যায়ত গ্ৰীষ্ম-  
কালত কৃষ্ণ আৰু বলৰামৰ বনবিহাৰৰ কথা দিয়া আছে। ১৩শ অধ্যায়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ দাবানল  
( বনবহি ) পান আৰু গোবুল ৰক্ষণ কাহিনী পোৱা যায়।

হৰিবংশৰ কাহিনী—( প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় মিলে ) কেৱল ইয়াত  
নাগ-পত্নীসকলৰ ভ্ৰতি-মিনতিবোৰ নাই। কালীনাগে নিজে কৃষ্ণৰ ওচৰত বক্তৃতা স্বীকাৰ কৰি  
ভাবী কৰ্ত্তব্যৰ বাবে ভেওঁৰ আদেশ বিচাৰিলে আৰু সেই মতেই কালীনাগ সপৰিয়ালে সাগৰলৈ  
গুচি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনী—শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন হুহৰ পাবত গোপসকলক লগত লৈ গ'ক  
চৰাইছে। ভেতিয়া ভেওঁ দেখিলে যে হুহৰ কেউপিনে থকা গছ-গছনিবোৰ আধা পোৰা, চৰাই-  
চিৰিকতি ওপৰেদি উৰি গ'লে পানীত ৰ' ৰ' যিৰ যায়। ইয়াকে দেখি কৃষ্ণই অজ্ঞান কৰিলে ভাত  
নিশ্চয় বিবাক্ত সাপ থাকিব পাৰ। ভেওঁ পানীত জাপ মাৰি পৰিল। অসংখ্য সাপে ভেওঁক  
আক্ৰমণ কৰিলে। শেষত ভেওঁৰ পদাৱ্যন্তত কালীনাগৰ প্ৰাণ-বাহু উৰি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনীৰ প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে অলপ অমিল; 'বাকী ছোৱা  
প্ৰায় একে।

ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণৰ কাহিনী—ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় একে।

তৰ্ণনৰ কাহিনীসমূহৰপৰা বুজা যায় যে এই নাটকখনিৰ মূল বিষয়-বস্তু কালীনাগৰ দমন;  
কালীনাগ ৰমণক বীপলৈ বোহাঙে নাটকখনিৰ পৰিসংখ্যি হোৱা উচিত আছিল। কিন্তু

‘বনবহি-পান’ উপ-কাহিনী ভাগ সংযোগ কৰাৰ উদ্দেশ্য কি ? নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, এই উপকথা কাহিনী ভাগে নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ চৰকাৰবিশেষত ব্যাঘাত ঘটালে ; মূল বিষয়-বস্তু অস্ত পৰাৰ পাছতো গোঁপ কাহিনী যোগ দিয়া হ’ল। কিন্তু অইন পিনে চালে এই সংযোগৰ যুক্তি নোহোৱা নহয়। অসমীয়া নাটৰ অন্ততম উদ্দেশ্য বিধুৰ মহিমা প্ৰচাৰ, নানা ভাৱে, নানা ৰূপে। সেয়েহে এই বিষয়ত গুৰু দি নাট্যকাৰ এটা কাহিনী অস্ত পৰাৰ পাছতো অইন এটা উপ-কাহিনী সংযোগ কৰিছে। এই নাটত ত্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক শক্তি প্ৰধানকৈ দেখুওৱা হৈছে তিনটা বিষয়ত—মৃত গোপবালকসবৰ পুনৰ্জীৱন, কালীনাগ দমন, বন্যপান।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু দান্ত-ভক্তিৰ সূচনা—নাগ পূজা বা মনসা দেৱীৰ পূজা অসমত কিমান দিনৰপৰা প্ৰচলিত আছিল ক’ব নোৱাৰি ; কিন্তু প্ৰাক-শতাব্দী যুগত যে আছিল সেই কথা স্বীকাৰ্য্য। কালীনাগৰ মাহাত্ম্য বেউলা লক্ষ্মীন্দাৰ আখ্যানৰ সৈতে আংশিক সমপৰ্যায়ৰ, এই কাহিনীত মনসাৰ সৈতে চাঁদ সনাগৰৰ পাৰাজয়ে শক্তিৰ ওচৰত শৈৱৰ পৰাজয়ৰ ইঙ্গিত দিয়ে। কালীয়দমন কাহিনীতো শাস্ত্ৰৰ ওপৰত বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ জয়লাভৰ প্ৰচেষ্টাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায় ; ই ভাগৱতী ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ পূৰ্ণ অৱস্থাৰ আভাস এটি দাঙি ধৰে।

ই এখন প্ৰতীকধৰ্মী নাট। কালীনাগ দুই দুৰ্গান্ত শক্তিৰ প্ৰতীক, উৎপীড়ক, অত্যাচাৰী ; ত্ৰীকৃষ্ণ দুইৰ দমন কৰোতা, সাধুক পৰিত্ৰাণ কৰোতা। বিধুৰ অন্ততম অৱতাৰৰ উদ্দেশ্য “পৰিত্ৰাণায়া সাধুনাং বিনাশায় চ দুৰ্জতাম্”। কালীনাগ চিৰদিন কালী হৃদয় বিধাত্ত দেহ-মন লৈ বিধাত্ত পৰিত্ৰেণ সৃষ্টি কৰি আছিল। ‘কুপমণ্ডক’ৰ দৰে পাপ সাগৰত ডুব গৈ থকা সাংসাৰিক মানুহৰো ই অইন এক প্ৰতীক। এনে জালা-যন্ত্ৰণাময় সংসাৰৰ পৰা উদ্ধাৰ পোৱাৰ একমাত্ৰ উৎকৃষ্ট উপায় গুৰুসেৱা। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সাধন প্ৰণালীৰ অন্ততম মাৰ্গও গুৰুৰ ‘পদসেৱন’। সংসাৰী জনৰ আপদ ঔষধ যে গুৰুৰ সম্পৰ্শ এই কথাষাৰৰ ইঙ্গিত নাটত এইদৰে দিয়া হৈছে—

“এচন পৰম গুৰুক আপদ ঔষধ পাই কালিক মন নিৰ্মল ভেল : নয়নৰ নিৰ নিম্নয় : কৃষ্ণক পৰম দেখৰ পুৰুষ জানি মনে সৰণ লেলহ।”

নাগপত্নীসকলৰ ভৱিত দান্ত ভক্তিৰ লক্ষণ আছে—

“মোৰ অপৰাধ আচৰল ওহি চও।

হেন ভগৱন্ত কৃষ্ণ দেৱতাৰ সেৱ।

তোহাৰি চৰণে কৰো লক্ষ কোটি সেৱ।”

নাটকীয় কৌশল বিশেষ :—

(১) ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ এক প্ৰায় বন্ধা কৰা হৈছে। যি ঠাইত অস্তৰ ভাৰ্ণ কৰ্ণনাৰ যোগেদি উল্লেখ কৰা হৈছে ; কেনে—

“ভদ্রনন্দন : গোহুলত নানা বিষকল মিলল : যনে ছয়িকল্প জাই : নিৰ্ঘাত পড়ে : যবে যবে কেৰু আৰাৱ কৰে……।”

ত্ৰীকৃষ্ণ যেতিয়া কালীনাগৰ দমনত মৃত্যু হৈ আছে, তেতিয়া গোহুলত এনেবোৰ

অৰ্থশল বৰ্ণন ; এনে স্থানান্তৰৰ সন্মুখীন হওঁতেই বিক্ৰিৰ বোৰসেহি প্ৰকাশ কৰি উদ্দেশ্য সাধন কৰিলে।

( ২ ) ‘কালীয়া বন’ নাটৰ কাহিনী এদিনৰ ঘটনা নাথোন। দিনত নাগৰ বন, নিশা বন-বহিৰাণ।

( ৩ ) কাৰ্য্য একোটাৰ আকৰ্ষণীয়তা বঢ়াবৰ বাবে সলীতৰ প্ৰয়োজন—কুফই কালীনাগৰ বনত উঠি বৰ্ণন আৰু বৃত্তা আবৃত্ত কৰিলে। এই কাৰ্য্যৰ দীৰ্ঘতা আনন্দজনক নোহোৱা কবিতাৰ বাবে লগতে এটি শীতৰ সংযোগ কৰা হৈছে—

“কালী কাহ নাচে চৰণ চলাই” ইত্যাদি।

( ৪ ) সংস্কৃত, ব্ৰাহ্মণী আৰু প্ৰাচীন অসমীয়াৰ সংযোগত নাটকীয় আকৰ্ষণ বাঢ়িছে ; প্ৰাচীন অসমীয়াৰ উদাহৰণ—

“বোৰ অপৰাধ আচৰণ ...কোটি দেহ ।” এই পদসমূহ বৰ্ষাৰ ঋতু ভাগবততো আছে।

( ৫ ) কালীনাগ বৰ্ণন আৰু বহিৰাণত ভয়ানক বন, গোপ-গোপী-বনোদা আহিব বোদনত ককণ বনে ঠাই পাইছে বহিও, শেৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক মহিমা দেখুৱাই ভক্তবৰ্গৰ প্ৰাধান্য সূচনা কৰা হৈছে।

শ্ৰীতি-সজ্জত কাৰ্য্যও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

প্ৰৱেশ শীত—“আবত কাহু” ইত্যাদি ;

খেলন শীত—“কালিন্দী জলমহ” ইত্যাদি।

পত্নী-প্ৰসাদ—( ১৪২১ পৃঃ ? ) ভাগবতৰ মতে ইয়াৰ মূল আখ্যানটো এই—

গ’ক চৰাওঁতে ভোক-নিয়াহত আতুৰ হৈ গোপবাণকসৰে এদিনাখন শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত আহাৰ প্ৰাৰ্থনা কৰিলে। সেই সময়ত ওচৰত ব্ৰাহ্মণসকলে বজা পাতিছিল ; কৃষ্ণৰ উপদেশ মতে গোপগণ ব্ৰাহ্মণসকলৰ ওচৰলৈ গ’ল আৰু আহাৰ ভিক্ষা কৰিলে, কিন্তু বিকল-মনোৰথ হৈ উলটি আহিব লগীয়াত পৰিল। ব্ৰাহ্মণসকলে কৃষ্ণৰ প্ৰতি নানাবক্স তৰ্ফসনাহে কৰিলে। কৃষ্ণই কথাৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলৰ ওচৰত অন্ন ( ‘প্ৰসাদ’ ) বিচাৰিবলৈ আহিল। কৃষ্ণ অহা বুলি গম পাই পত্নীসকলে নতজাহ হৈ তেওঁৰ প্ৰতি সেৱা-সংকাৰ জনালে। তেতিয়া ব্ৰাহ্মণসকলেও তেওঁৰ মহিমা জানিব পাৰি তেওঁৰ ওচৰত শৰণাপন্ন হবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল।

এই নাটখন ১৪২১ পৃষ্ঠাত লিখা হয় আৰু বৰপেটাৰ কাণৰ বাবাহি নামৰ ঠাইত যথেষ্ট দেৱৰ মাক্ৰাৰ উপলক্ষে তাকনা কৰা হয় বুলি কোৱা আছে, কিন্তু এই ৰচনা কাল সন্দেহজনক। শব্দসমূহৰ অস্পষ্ট প্ৰকাশিত নাটৰ সৈতে এই নাটখন এইবোৰ বিষয়ত আঁতৰ : -

ইয়াত নান্দীপ্ৰোক মাত্ৰ এটা ; যুক্তি-বল্লভ ভটিয়া নাই। সংস্কৃত নাট্যাশাস্ত্ৰমতে নিৰ্দিষ্ট দুই এটা বিষয়ো ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে, যেনে, দৃষ্ট্য আৰু ভোজন। শ্ৰীকৃষ্ণ অহা বুলি ভনি বেতিয়া ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলে থবৰ পৰা তেওঁক দৰ্শন কৰিবলৈ, ওলাই আহিব খুজিলে ব্ৰাহ্মণগণে



সেইবাবে এই নাটতো লিখিছে—

“অখণ্ড বহুল সনি সবত বাতিত । সলাকে কোকল বুঝাবন বিকলিত ।

সহ সহ যহে নব মনসা পদন । বাস কড়া কথিতে কড়ক ঠেল যন ।”

ভাগবতৰ শ্লোক কাকিত কোৱা আছে, ঐককই বোগমাৰ্য্যক আভাৱ কৰি বাসকীড়া কৰিবলৈ যন বেলিলে । ভাগবতৰ প্ৰসিদ্ধ টীকাকৰ ঈশ্বৰ বাৰীয়ে কৈছে, বোগমাৰ্য্য তেওঁ বিজেই । তেওঁ আত্মবান হৈয়ো বৰণ কৰিলে—“আত্মবানোহি পৰ্য্যবৰণ ।” আত্মবানজনক কোনো কাৰ্য্য লিখিব যাবে বিতীয় ব্যক্তিৰ প্ৰয়োজন নহয় । সেয়েহে ভাগবতৰ আইন প্ৰতি এই প্ৰসঙ্গতে ঐককৰ প্ৰতি কোৱা আছে—“তুমি নকহুমাৰ বোহোৰা, তুমি অধিন প্ৰাণীজনতৰ অন্তৰ্ভাৱী পৰমাত্মা ।” ( “ন থলু গোপিকানন্দমো ভৱান্, অধিনোহিবাছ—বাছ-দৃষ্” ) ।

বুঝাবনৰ গোপীপদ বায়াবত তত্ব প্ৰতীক, ঐকক যাতা-মুক্ত ভগৱান । গোপীপদৰ পতি-হৃত-দেৱৰ আদি ব্যক্তিসমূহ যাতা আৱৰণ যাত্ৰ, অনিত্য আভাৱ যাত্ৰ । যাতা ত্যাগ কৰি ঐককত আত্মনিৰোগ কৰাই হৈছে ‘একশৰণ’ ধৰ্ম—“সৰ্বধৰ্মান্ পৰিত্যজ্য মায়েকং শৰণং ব্ৰজ” ( ভগবদ্গীতা ) ।

লৌকিক দৃষ্টিত মাথোন ঐকক গোপী সকলৰ প্ৰেমপাশত আবদ্ধ—“ব্ৰজবধনি-সদে : খেলত গোপাল : আনন্দ যন যগনে ।”

“থখাইল কেসগান টুটাল হাব । কোড়ল কাছআ হুচক হায়াব ।”

কয়ল আলিখন ঘন ঘন বাহ । জৈচে চান্দক গবসি বহ বাহ ।

হৰিক হুৰতি বসে নাৰহে সিআন । কুক কিছবে এহ শকবে তান ।”

কুক-কেলি দৃষ্ট শবত কালৰ চছাবলী নিশা । ইয়াত কুক “সাক্ষাৎ যদন বোহন—ক্ৰমে জৈসে বেকত তৈলা ।”

কুকৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ আহুল অহ্বান, অগ্ৰান্তিত হতাশাব ছাটিছুটি—

“তহুমন বাৰবি নয়নে কুবে বাৰি । পদনথ খিতে লেখু লেখু আছিয়াৰি ।”

আধ্যাত্মিক ভাবত প্ৰতিষ্ঠিত, তত্ত্ববসত প্ৰাৱিত আৰু পূৰ্ণাৰ বসত পৰিপূৰ্ণ এই নাটধৰ্মিক নাট্যকাৰে শেষত “কাকজ” নাট বুলি আখ্যা দিছে । সেইবাবে দশমতো এই প্ৰসঙ্গত মহাপুৰুষে কৈ গৈছে—“কাকজৰ নামে ইটো কেপহৰ কেলি ।”

নাটধৰ্মিক কোৱা ঠাইতো ‘বাধা’ নামৰ এগৰাকী গোপীৰ নাম উল্লেখ থকাত কোনো কোনো মহালোচকৰ দৃষ্টিত ই প্ৰক্লিষ্ট ; কাৰণ অসমৰ বৈকুণ্ঠ ধৰ্মত বামা-কুকৰ মূলৰ দৃষ্টিৰ উপাসনা, অথবা স্বৰণ-কীৰ্ত্তন নিষিদ্ধ ।<sup>১</sup> শব্দসমূহে তেওঁৰ অজ্ঞাত বচনৰ কোনো ঠাইতেই বাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই । এই নাম ভাগবতৰ বাস-পৰ্য্যায়তো নাই, হৰিবংশৰ বিমূৰ্খৰতো নাই ; আছে কেৱল ব্ৰহ্মবৈকুণ্ঠ পুৰাণত, লিও আধুনিক মততহে । এই নাটত

১। ডঃ কামিনীমোহন বসি ‘অকাৰলী’ৰ পাতনি ।

বাধা নাথটোৱেই কিঞ্চিৎ সম্বন্ধৰ চেকা মানিব খোজে যদিও, আৰি এই বিষয়ে বাহুল্য আলোচনা বাৰ দি নাট হিচাপে 'কেলি-গোপাল'ৰ মূল্যাকন কৰাহে উচিত হ'ব।<sup>২</sup>

ই বহাণুকৰণ এখনি পূৰ্ণাৰ্ধ বসন্তৰ শীতি-বহল নাট। 'বাস' শব্দৰ অৰ্থ 'মণ্ডলীকৃত-নৰ্ভনম্'—মণ্ডলাকাৰ হৈ বৃষি বৃষি কৰা নৃত্য। লোক-সমাজত নৃত্যতে প্ৰচলিত এনে নৃত্যৰ নৈতে শীত আৰু বচন নত কবি এই নাট ৰচিত হৈছে—

‘ভৈলন্ত মণ্ডলাকাৰ হাতে পলে ধৰি।

সবে বোলে মোকেহে আলিগি আছে হৰি।’ (কীৰ্তন)

বিষয়-বস্তু “খ্যাতবৃত্ত” (অৰ্থাৎ গোবাসিক), নায়ক ঐক্কক, মূল বস একেটা অৰ্থাৎ তত্ত্ববস, গোপবস একাধিক, আধিকাৰিক বা মূল বিষয় কক-কেলি, প্ৰাসঙ্গিক বিষয় শম্ভুচূড়-বধ। নাটখনত ‘সক্তি’ আছে, কাহিনীৰ ‘আবন্ত’ আছে, নাটকীয় ‘পৰিসমাপ্তি’ আছে, কোঁড়ুল আছে। গতিকে পূৰ্ণাৰ্ধ নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্যাকন হ'ব পাৰে। **অঙ্গ-বিভাগ—**

(১) আবন্তবিষয় পৰা শম্ভুচূড়ৰ আবিৰ্ভাব পৰ্য্যন্ত ককৰ সৈতে গোপী-সকলৰ উক্তি-প্ৰত্যাতি আৰু বাস আবন্ত, সন্তোষ শূদ্ধাৰ। এয়ে ‘বীজ’ বা প্ৰথম ‘অবস্থা’ বা ‘আবন্ত’। (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ২২ অধ্যায়);

(২) গোপীগণৰ মান, মদপৰ্ব হ’ল; ককক তেওঁলোকে “সেকৰা স্বামী” ৰূপে হেয়জান কৰিব ধৰিলে। তেতিয়া ককই বাধাক লৈ অন্তৰ্ধান হয়।<sup>৩</sup> (এই বাধা ভাগৱতৰ ‘বাধা’ নহ'ব পাৰে, সেই নামৰ আইন এগৰাকী গোপী হ'ব পাৰে)। বিবহ-ব্যথাই কিয়া কৰিলে; এয়ে ‘বিগ্ৰহন্ত’ শূদ্ধাৰ; মূখ্যকল প্ৰাপ্তিৰ বাবে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ ‘প্ৰযত্ন’।

(৩) বিবহানল-নষ্টা গোপীগণৰ তেতিয়াহে “পৰম প্ৰেম” পুনৰ্জিত হ’ল। তেওঁলোকে নানাভাৱে “ককভাৱনা” কৰিব ধৰিলে, ককৰ সন্-স্বৰ বাহা কবি হৰুনিয়া চাবিব ধৰিলে, সেকৰা ৰূপে হেয়জান কৰা জনৰ গুণগান কৰিলে (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ৩১শ অধ্যায়)। “প্ৰাপ্ত্যাশা” অৰ্হুৰিত হ’ল।

(৪) ঐক্ককৰ পুনৰাগমনত গোপীগণৰ মনোবাহা পূৰণ হোৱা প্ৰায় নিশ্চিত হৈ পৰিল; এয়ে “নিয়তাপ্তি” (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩১শ অধ্যায়)।

(৫) উল্লিখিত জনৰ দ্বন্দ্ব-পৰশনত গোপীগণৰ অভিলাস পূৰ্ণ হ’ল; মনোবাস আবন্ত হ’ল (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩২-৩৩শ অধ্যায়)। শম্ভুচূড় বধ হ’ল। “কলাপৰ্বত” নাট্য কাহিনীৰ অন্ত পৰিল। (‘শম্ভুচূড় বধ’ ভাগৱতৰ ৩৪শ অধ্যায়)। -

নাট্য কাহিনীৰ ‘আবন্ত’ত শম্ভুচূড়ৰ আবিৰ্ভাবে নাটকীয় কোঁড়ুল অগোঁৱাত সহায় কৰিছে। শেষত ঐক্ককৰ হাতত শম্ভুচূড় বধ হোৱাত কোঁড়ুল উপশান্ত হ’ল। যদিও মূল ভাগৱতত বাস অধ্যায়ত এই কাহিনী পোৱা নাযায়, প্ৰাসঙ্গিক উপকাহিনীৰূপে শম্ভুচূড়-বধ আৰ্হুগ্ৰন্থৰ অৱতারণা সৰ্ব্বদ-যোগ্য।

২। বাধা সৰুৰ ‘জীৱনময়’ আতাত ‘প্ৰকৃতিত নৈবহ’ আলোচনা হ’ল।

৩। “বাধা” বিষয় কয়ে ভজান ব্ৰহ্মবৈজ্ঞান্য।



নাটখনৰ পূৰ্বৰূপ, অতিশয়, যাম, বিপ্লৱ আৰু যিজন-বহুতৰ আবিৰ্ভাৱ কৰা নাটকীয় ৰূপ-ৰূপৰ কবি ভূমিছে। নবীক-বহুলতাৰ বাবে ইয়াক দীপ্তিনাট বা নবীকানন্দ্য পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। দীপ্তৰ সংখ্যা একুবি বাৰটা। প্ৰত্যেকতে সকলো অতীয়া নাটতেই দীপ্তৰ প্ৰাধান্য নকৰা বৰ। আপেক্ষিক ভাবে ইয়াত দীপ্তৰ সংখ্যা অধিক হলেও, এই আধিক্যই তেওঁৰ অন্তৰ্ভুক্ত নাটবোৰকো দীপ্তিনাট বা নবীকানন্দ্য আখ্যা দিয়াত বাধা নকৰায়। দ্বীচৰিত্ৰৰ আধিক্য আৰু কৈশিকী বৃত্তি (graceful style) যো জটিলক 'হলীশ' নামৰ উপকণকৰ পৰ্যায়ত পেলাব খোজে।<sup>১</sup> কিন্তু নৱমুখ আখ্যানজৰণে ইয়াক এই শ্ৰেণীতুক্ত কৰাত বাধা দিয়ে। তদুপৰি 'হলীশ'ৰ নতি স্থান মাজ হুটী—'দুখ' আৰু 'অস্তিম' ('মুখান্তিৰো তথা নতী')। কিন্তু ইয়াত নতি স্থান হুটীতকৈ অধিক। গতিকে নাটখনি নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্ভুক্ত নাটসদৃশ অন্ততম নাট যামোন। ইয়াক স্বকীয়কৈ কোনো শ্ৰেণীতে সম্পূৰ্ণভাবে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবৰ হেতু দেখা নাযায়।

কল্পিত-হৰণ—ঈশ্বৰদেৱৰ অতীয়া নাটবোৰৰ ভিতৰত ইও এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট, এই নাট তেওঁ কিয় লিখিব লগা হ'ল এই সম্বন্ধে চৰিত পুথিত এইদৰে কোৱা আছে—

তেতিয়া শব্দৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ পাটবাউনীত। সেই সময়তে এদিন উজনিৰ অনন্তকন্দলী আহি তেওঁ বচনা কৰা মশমৰ পদ শব্দৰদেৱক দেখুৱালে; কিন্তু পদাৱলী তেওঁৰ মন:পুত নহল। তেতিয়া তেওঁ বিকুপুৰণ, ভাগৱত আৰু হৰিঃশব্দৰ কথা উদ্ধাৰ কৰি 'কল্পিত-হৰণ নাট' বচনা কৰিলে। (ইয়াৰ আগতে বৰদোৱাত তেওঁ 'কল্পিত-হৰণ কাব্য' বচনা কৰিছিল)। অন্তৰ্ভুক্ত কেবাখনো নাটৰ দৰে ইয়াতো বামবাৰ তেওঁৰ সৌন্দৰ্য্য বৰণ আছিল; মুক্তিফল ভটিয়াত তেওঁক নাট্যকাৰে এইদৰে প্ৰশংসা কৰিছে—

“ঈশ্বৰদেৱা তকতি জ্ঞান। কৰাৱত কক নাট নিৰ্মাণ।”

ই কেৱল ধৰ্ম্মমূলক আৰু প্ৰচাৰ-ধৰ্ম্মী নাটেই নহয়, নৃদাৰ আৰু বীৰবনৰ জুৰ সন্নিৱৰ্ত্ত। এখনি সৰ্ব্বাঙ্গ-স্বন্দৰ উপায়েৰ বচনা। তাৰ মাজে মাজে কবিতা জাতীয় চেতনাৰ ভাবে চোঁ খেলাই সোণত স্ৰবণ চৰাইছে, তক্তি-বসৰ পুত প্ৰাৱন উঠিছে।

বিবৰ-বৰ্ণ :—প্ৰাচীন কামৰূপৰ হুণ্ডিন-ইয়নী কল্পিত-হৰণ-ৰূপ-ৰূপৰ কৰা এবাৰ দাবকাৰ ঈশ্বৰক কণত পৰিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ মন উতলা কৰি পেলালে, জাবৰ বোমেলি পৰলৰ বিলনবাৰা আৰু অহৰাগ জানি উঠিল। কল্পিত-ইজা অহলসি হাক-পিডাকত তেওঁক ঈশ্বৰকেই অৰ্পণ কৰিওঁলৈ স্থিৰ কৰিলে। কিন্তু কল্পিত-কৰাৱত কল্পিত-ইয়ে তেওঁক শিষ্টপাল দাৱেৰ বঁজা এককালিহে দিয়াৰ বিক কৰিছিল। বিবাহ উৰেতে এখনি শিষ্টপাল

১। 'হলীশ' এক এৱাক সত্ত্বাট্টী ৰূপ হা'ছিল

নান্দনিক-পুত্ৰ কৈশিকী-বৃত্তি-পুত্ৰঃ।

মুখান্তিৰো তথা নতী অ-কাল-সম-স্থিতিঃ। (কালিকা বৰ্ণন)।

জ্ঞান—অক এলি, ঈশ্বৰদেৱ, আৰু, বা ৭৭, পুত্ৰ ৭৭৭ এক—ঈশ্বৰদেৱৰ পুত্ৰ, কৈশিকী বৃত্তি, নতি মাজ হুটী—'দুখ' আৰু 'অস্তিম'।

সদল-বলে কুণ্ডিন পালেহি। নিকপায় হৈ কল্পিণীৰ পিতাক ভীষক বজাই ডেউলোকক বাহুবত ধকাৰ বন্দবস্ত কৰি দিলে। অবাহিত জনৰ আগমনত কৃষ্ণ-পৰাধনা কল্পিণী দেখিব কি কৰো কি নকৰো লাগিল; অৱশেষত বেদনিধি নামেৰে ডেউৰ “মহামিথ্য” ব্ৰাহ্মণ এজনক মতাই আনিলে আৰু নিজ হাতেৰে চিঠি এখন লিখি ডেউৰ হাতত দি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিলে। যথাসময়ত শ্ৰীকৃষ্ণ বথেৰে কুণ্ডিন পালেহি; ৰাজসভাৰ পৰা কল্পিণীক বখত তুলি নিবলৈ দিহা কৰোতেই শিশুপালে সদলবলে আহি আগভেটি ধৰিলে; চাওঁতে চাওঁতেই দুয়ো পক্ষৰ মাজত খণ্ড যুদ্ধ আৰম্ভ হ’ল। কল্পবীৰ আহিও শিশুপালৰ কনীয়া হৈ যুদ্ধত যোগ দিলে। কিন্তু ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক জিনে এনে সাধ্য কাৰ! কল্পিণীক হৰণ কৰি ডেউ ঘাবকা পালেগৈ আৰু তাত বৎ-বহস্তৰ মাজেদি প্ৰেমিকাৰ শুভ-মিলন মহোৎসৱ সমাধা হ’ল।

প্ৰেম-বিহ্বলা বৃহতীয়ে প্ৰেমিকলৈ গোপনে প্ৰেমপত্ৰ লিখি পঠিওৱা বিষয়টো নাটখনৰ এটি উল্লেখযোগ্য কোঁশল। পত্ৰ-বাহক হ’ল বেদনিধি বাপু। ডেউৰ কথাত বস, কাৰ্য্যত বস; চৰিত্ৰটি বেমেলাৰ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বখত উঠি অহা বাপুৰ অৱস্থাটোলৈ মনত পৰিলে পূৰ্তো হয়,—“বেদনিধি বথবেগে ঐতিভজ হয় পৰল, হাতপাৰ থিব ভেল, পেট উকল, নাসাত নিখাস নাহি নিঃসৰে, জৈচে মৃতক তদ্বৎ অচেতন ভেল, তাহে পেথিএ শ্ৰীকৃষ্ণ হা-হা বুলি শিবে জল সিকিএ ফুৰি ফুৰি খাতু আনল।”

স্বৰ্গত আৰু হৰিদাস এই ডাট দুজন অসামান্য ব্যক্তি—ডেউলোক কথাত চতুৰ, কাৰ্য্যত ফুশল। ডেউলোকৰ বৰ্ণনাৰ কোঁশলতেই কৃষ্ণ-কল্পিণী বতি-বস সাগৰত পৰি আপোনপাহৰা হ’ল।

পাৰিজাত হৰণ—বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ আৰু হৰিবংশৰপৰা আখ্যানৰ অংশ গ্ৰহণ কৰি লিখকে এই নাটখন ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই—

এদিন শ্ৰীকৃষ্ণ ডেউৰ প্ৰিয় পত্নী কল্পিণীৰ সৈতে বহি আছে। এনেতে দেৱৰ্ষি দ্ৰাবৰ আহি সৰগৰ পাৰিজাত ফুল এপাহ কল্পিণীৰ শিৰত পিন্ধাই দিলে। টুটকীয়া দ্ৰাবৰে কথাৰাৰ সত্যভামাৰ আগতো নোকোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে। সত্যভামা খং আৰু হিংসাত জলিপকি উঠিল। ইপিনে সৰগত নৰকাসুৰৰ উৎপাতত দেৱভাসকল কন্দমান। এই দুৰ্গত অসুৰক দমন কৰিবৰ বাবে ইন্দ্ৰ আহি কৃষ্ণৰ ওচৰত শৰণাগত হৈছেহি—ডেউ সৰগলৈ বাব লাগে আৰু নৰকাসুৰক দমন কৰিব লাগে। কৃষ্ণ নৈসন্তে বাব ওলাল। এই সংবাদ পাই সত্যভামাও লগতে ওলাল, যাতে ইন্দ্ৰৰ নন্দন কাননৰ পৰা পাৰিজাত আনিব পৰা যায়। ব’তে ইন্দ্ৰা ত’তে বাট। শ্ৰীকৃষ্ণ শক্তি আৰু চক্ৰাত্ত নৰকাসুৰ বধ হ’ল। সত্যভামাই আহিবৰ সময়ত ইন্দ্ৰৰ ওচৰত পাৰিজাত ফুল এপাহো লাবে বুলি কলে; কিন্তু এই বৰ্ণীৰ ফুল পৃথিৱীলৈ আনিবলৈ ইন্দ্ৰই দিব নোখোজে। ইয়াতে ইন্দ্ৰ আৰু ইন্দ্ৰ-পত্নী শতীৰ সৈতে কৃষ্ণ আৰু সত্যভামাৰ কাৰিৱা হয়; প্ৰেৰণ শ্ৰীকৃষ্ণই পাৰিজাত ফুল শিপাই নৈতে উতালি আনি ঘাবকা পোৱালেহি। সত্যভামাৰ বাসনা পূৰ্ণ হল, দেৱতাৰ অতীতি সিদ্ধি হ’ল।

ভক্তি বসব অন্তৰালত বীৰবন, সুধাবন আৰু হাতবনৰ সংমিশ্ৰণ ইয়াত দেখা যায়। সত্যভামা আৰু শচীৰ মাজত বিধন বাক-বুদ্ধি, ই প্ৰকৃততে অসীমা পোহাৰীক বৃন্দ-চুপতিৰ এটি মনবোহা লব্ধ হাতবনাকক চিত্ৰ যথোদয়। শচীয়ে সত্যভামাক কৈছে—  
“আবে সত্যভামা, তোহাৰি স্বামী মাধৱক কথা হানু সব জানি। ওহি পোপিবিটাল গোপাল, উনিকব আঙ গোহুজক জী নাহি বহল। দেখো কংসক দাসি কুৰ্জি তাহেব হাত এড়াল নাহি। তাহেক আৰ কি কহব। এইচন অনাচাৰি ককল পৰব কহে হামাক পাৰিজাত নিয়া যাব। অঃ! বজ্জপাত। সৰ্বশ্ৰে মাস ভেলি জানব।”  
সত্যভামাও কম নহয়; তেহো চুঙা চাই সোণা মিলে এইবশে—

“আবে ইজানি, অগ্ৰদণ্ড পৰব শুক হামাব স্বামি জাহেব নাম স্মৰণিতে মহাবহা পাপিসব সঙ্গাব নিস্তবে, তাহেক তাত বে নিজা কহহ। আবে নিলাজিবি, য়কিতে নাছাব, তোহাৰি স্বামি ইজক কথা কহিতে স্থণাসে উপজে। দেখো অহাবতি বত বেতা তোহাক স্বামিক সে নাহি আভল। তোহাৰি স্বামী কৰণ কি, নৌতহ ঝৰিক ভাৰ্যা অহল্যা তাহেক মায়া কৰি কহ” জাতি ভট কয়ল। তয়িমিতে সব সবব চাকি জোনিক ভেল। আবে পামবি, এইচন ইজক হামাক আঙ বধানহ।”

প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত নাৰদ ধীৰ, স্থিৰ, তক্ত। কিন্তু ইয়াত নাট্যকাৰে তেওঁক টুটকীয়া ৰূপে অঙ্কিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁৰেই পাৰিজাত কুল আনি কল্কী আৰু সত্যভামা সতিনীৰ মাজত উমি উমি জলি থকা হিংসা জুইত দিউ ঢালিলে, ঈৰ্ষকৰো ভিৰী-সেকৰা স্বভাৱটি ঠায়ে ঠায়ে ওলাই পৰিল।

অস্তান্ত কেবাখনো নাটৰ দৰে এই নাটখনবো তৰি থবোতা বামবায় আৰু ই “অল্পপাম” নাট বুলি নাট্যকাৰে নিজে কৈ গৈছে—

“পাৰিজাত হেন নাম অক মহা অল্পপাম  
কৰিলা শব্দে তাত পাছে।”

ঈৰাম বিজয় বা সীতা অগ্ৰদণ্ড নাট—শব্দবন্দেৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত কেবল এইখনেই বামাৱণৰ আখ্যান-সম্বলিত নাট। অৱন্তে অগ্নি পুৰাণতো এই আখ্যান ভাগ আছে। নৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ মতে শব্দবন্দেৰে এই নাটখন বিতীৰবাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে লিখে—

“দেৱানব বাগী ভনি সীতা অৱবব। বামাৱণ অক কবি দিলন্ত শব্দব।  
ববপেটা আসিবাৰ নাৱতব দিয়া। চলিলা শব্দবন্দেৰ নাৱত চৰিয়া।”

(‘ঈৰামবিজয়ে’ বামাৱণেৰ চৰিত’ নৈত্যাৰি)

বামানন্দই এই প্ৰসঙ্গত লিখিছে—

“বামৰ বিবাহ কথা সীতা অৱবব। অৱন্ত লিখিলা তৈতে ঈমন্ত শব্দব।

জ্ঞানজ বৃন্দভিকো অক নিবন্ধিলা। অৱন্তে শ্লোকক কবি অক মহাপিলা।”

বামানন্দৰ মতে বিতীৰবাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ পৰা উলটি আহিছে শব্দে এই নাট

লিখে। শক ১৪২০; এই শকতে শকবে বৈকুণ্ঠ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে আৰু এয়ে শতাব্দী। [ এই নাটৰ ভাওনা লম্বাৰে ‘অসীমা নাট ভাওনা’ আখ্যা হ’ল ]

বিবৰ-বন্ধ—বিখ্যামিজ্ঞ ঋষিয়ে তেওঁৰ আশ্ৰমত বজ পাতিছে। কিন্তু মাৰীচ আৰু ছবাহ নামৰ দুটা দৈত্যৰ উৎপাতত বজৰ কাৰ্য্য হুকলমে সমাধা নহয়। ভেটিয়া ঋষিয়ে অযোধ্যালৈ গৈ দশবৰৰ ওচৰ চাপি দৈত্য-দমনৰ বাবে বাম আৰু লক্ষ্মণ সাহায্য তিক্ষা কৰিলে। ঋষিৰ কাতৰ অজুৰোধত দশবৰে সন্মতি দিলে। দুয়ো জায়েক-ককায়েক যথা-সময়ত গৈ আশ্ৰমত উপস্থিত হ’ল আৰু দৈত্য অপসৰণ কৰিলে; ঋষিৰ বজ কাৰ্য্য হুস্পন্ন হ’ল। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে বিখ্যামিজ্ঞই বামচন্দ্ৰৰ সৈতে সীতাদেৱীৰ বিবাহ মিলনৰ চেষ্টা চলালে। ঋষিয়ে দুয়োকে সীতা স্বয়ম্বৰ উৎসৱ উপলক্ষে মিথিলালৈ লৈ আহিল। স্বয়ম্বৰ পণ অহুসৰি বামে ধনু ভঙ্গ কৰি সীতাদেৱীক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সন্মত হ’ল।

এই নাট ৰচনাত নাট্যকাৰ মূল পুথিৰ পৰা বহু বিষয়ত আঁতৰি আহিছে। বামায়ণত বিখ্যামিজ্ঞই বাম-লক্ষ্মণক “অজগৰ” (হৰদহু) ধনুখন দেখুৱাবলৈহে লৈ গৈছিল, হৰদহু ভঙ্গ আৰু জানকী লাভ আশ্ৰয়কহে। কিন্তু ইয়াত বিখ্যামিজ্ঞই নিজে তেওঁলোকক এই উদ্দেশ্যেই সেই ঠাইলৈ নি তেওঁৰ মনৰ অভিনাৱ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিছে। দ্বিতীয়তে, নাটকত দিয়া আছে যে বাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে বাটত পৰশুৰামৰ সাক্ষাৎ হয় আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বিবাদ হয়; মূল পুথিত ই নাই। এইবোৰ নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব। সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত অভাগত ৰাজ-কোঁৱৰ সকলৰ মাজত যি হাই-কাজিয়াৰ দৃশ্য দিয়া হৈছে ইও নাট্যকাৰৰ মৌলিক সৃষ্টি—“কাহ ৰাজাক গোব মাৰি ভৰচয়, কাহ হাতেপাৰে তেঁকনা মাৰয়, কাহ বজ গলে বাকিৰে চুই তিনি সৰিধে ধৰিয়ে বসায়, সেসৰ ছখক নগনয়। তথাপি নৃপ কুমাৰিক কাতৰ কয় বিক।”

সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত হোমাদিৰ সমুখত সীতাৰ ৰূপ-লাবণ্য দেখি বিখ্যামিজ্ঞ যেতিয়া চকল হৈ পৰে, ইয়াতো লিখকৰ মৌলিক উদ্ভাৱন শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

হৃদীৰ কাহিনী নাট্যকাৰে চমু কৰাৰ প্ৰণালী লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। বাম-লক্ষ্মণ আহি বিখ্যামিজ্ঞৰ বজভূমিত উপস্থিত হৈ মাৰীচ আৰু ছবাহক বধ কৰিলে, বিখ্যামিজ্ঞ নিশ্চিন্ত হ’ল। এই কাহিনীভাগ এটা ‘পৰাব’ৰ যোগেনিয়েই ব্যক্ত কৰা হৈছে। [ দৃষ্ট কাব্যত এনেবোৰ প্ৰব্যংগ অপৰিহাৰ্য্য; কিয়নো, ই প্ৰকৃততে দৃষ্টান্তৰ উদ্দেশ্য সমাধা কৰে ]।

দ্বিতীয়া সীতাদেৱীৰ ৰূপ-লাবণ্য-সুচক এটি ভটিয়াই জীৱামচন্দ্ৰৰ যৌৱন-চকল মনত পূৰ্বধাপৰ সকাৰ কৰিছে—“কি কহব ৰূপ কুমাৰীক বাহ……”

ইয়াকে শুনি বামৰ মনত “কি কিং মন বিগাৰ উপজল।”

সেইদৰে দ্বিতীয়া সীতাৰ আগতো জীৱামচন্দ্ৰৰ ৰূপ-লাবণ্যৰ কথা কৈ তেওঁৰ মনতো পূৰ্বধাপৰ সকাৰ কৰা হ’ল—কেৱল এটি ভটিয়াৰ যোগেনি; যেনে—

“হুৱা নথি বচন বন্ধন, কি কহিব নাৱক কল্প”

দশবধ বজা অৰোধ্যাব পৰা বিখ্যাতৰে আহিছে, পুত্ৰ-বহুব সৈত অৰোধ্যাবলৈ উলটি গ’ল—এই বাতকিটো একেবাৰ নাথোন হুজুৰী বচনেৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অথচ কাহিনী উপলব্ধিত বাধা জন্ম নাই। শ্বেত নবকল্পতিৰ “পৰম সকাহ কেলি”ৰ শূৰাব বস-পূৰ্ণ এটি ভাব ক্ষেত্ৰেই হুজুৰীয়ে হুচনা কৰা হৈছে—“এ কৰ বয়স বস কেলি.....”।

চৰিত্ৰ—এই নাটৰ মূখ্য চৰিত্ৰ জীৱাৰ আৰু নীতাদেৱী। নাৱক-নাৱিকা এই চৰিত্ৰদ্বয়ত অসীম শৈথৱ্য, বিনয় আৰু ভক্তিভাৱৰ পৰিচয় পোৱা যায়। যুগে বিখ্যাতবিজয় আদেশ অহুসৰি সত্ৰজিবে সকলো কাম সমাধা কৰে। নীতাই বাহৰ প্ৰতি স্বামীভক্তি দেখুৱাই কাৰো প্ৰতি বিপক্ষতা আচৰণ নকৰাকৈ নিজ কাৰ্য্য সাধন কৰে। বিখ্যাতবিজয় ঋষিৰ চৰিত্ৰত কোনো কোনো ঠাইত চাক্ষু্যৰ আভিপ্ৰায় দেখা যায়। পৰমবাহু চৰিত্ৰত দান্তিকতা আৰু উগ্ৰতা আৰ্হিৰ পৰা অৰ্দ্ধটাকৈ ব্যাপ্ত হৈ আছে। কনকাৱতী আৰু মনমহৰা নীতাদেৱীৰ অতি সৰমৰ, অতি হেপাহৰ বহুব বাটকৈ, কথাৰ লগৰী।

নাট্য শৈলী—পঠনত অত্যন্ত অসীম নাটৰ মৰে হলেও এই নাটত নাট্যকাৰৰ নাট্য শিল্পৰ জালেখিনি চাৰুৰ্য্য চকুত পৰে। বিখ্যাতবিজয় বাহ-লক্ষণক বাকস বধৰ বাবে আগবঢ়াই নিবৰে পৰা নীতাৰ বিবাহ পৰ্য্যন্ত বহুতো ঘটনা ইয়াত অতি সংক্ষেপভাৱে উল্লেখ কৰা হৈছে। সংক্ষিপ্তকৰণ সাহিত্যৰ এটা ভাঙৰ কোশল। ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য বৰ্দ্ধিত হোৱা নাই। বিভিন্ন কাল আৰু স্থানৰ সংকেত হুই চাৰিবাৰ বচন-মাধ্যমত আৰু কোনো ঠাইত পিতৃ-মাধ্যমত উল্লেখ কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে, যেনে,—

দশবধ বজাই বিখ্যাতবিজয় অহুবোধ মতে বাহ আৰু লক্ষণক ঋষিৰ কাৰ্য্য সাধনৰ বাবে সমৰ্পণ কৰিলে। ঋষিয়ে তেওঁলোক দুয়োকে লৈ বেতিয়া বাহ ধৰে তাত এটি “পয়ড়” নাথোন সংযোগ কৰি দৃষ্টান্তৰ হুচনা কৰা হৈছে —

“চলল কোষিক সাধিৰে কাম। পাচু পাচু চল লক্ষণ বাহ।” ইত্যদ্যি

দেইদৰে ভটিয়া পিতৃ হুটাৰ যোগেদি কপ-লাহৰ্য্য বৰ্ণনা কৰি নাৱকৰ প্ৰতি নাৱিকাৰ, আৰু নাৱিকাৰ প্ৰতি নাৱকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। চৰিত্ৰক জীৱন্ত ৰাখি এইদৰে বস নটী কৰিব পৰাটো এটা উৎকৃষ্ট নাটকীয় কোশল। সেইদৰে বেলেগ বেলেগ দৃষ্টৰ হুচনা আৰু বস লকাৰৰ বাবে কেবাটাও পিতৃ বিয়া হৈছে; যেনে—নীতাৰ প্ৰৱেশ কালত, পূৰ্ণ জনমৰ কথা জুৰি নীতাই বেতিয়া বিলাপ কৰে সেই সময়ত, বিখ্যাতবিজয় ঋষিৰ আগমন কালত, মনমহৰ-মতাৰ উৎসৱ বৰ্ণনা আদি বিভিন্ন উদ্দেশ্য লক্ষ্য কৰাত—পিতৃ সন্তৰ্হ সৰ্ব্বকথা লক্ষ্য কৰিব লগীয়া।

ভক্তিৰসৰ লবনীত বীৰ-শূৰাব-হাস্য-ৰসে চৌ খেলাহৈছে। সৰমৰ বজা বৰপাত আৰু কৰবৰৰ হোৱাৱিহি সন্তুষ্ট বিয়া দুজ হাতৰসাতক। মালীক আৰু হুৰাহৰ সৈতে হোৱা বিবাদত পৰমবাহৰ তৰ্কৰ গৰ্জনা আৰু শ্বেত পৰমবাহৰ হৰ্পূৰ হোৱা

দৃষ্ট বীৰ বলৰ আভাস পোৱা যায়। বিবাহ সম্পন্ন হৈ যোৱাৰ পিছত বীৰ আৰু নীতা বেতিয়া মণিৰ বখিৰত প্ৰৱেশ কৰি “সকাম ৰেণি” কৰে সেই দৃষ্ট প্ৰবাক-বসান্ধক।

### অন্তৰঙ্গ বিভাগ

আবলু—দশবথ বজাৰ বাজুৱনত বিধামিজ কৰি উপস্থিত হয়।

প্ৰবন্ধ—দৈত্যদানৱৰ উৎপীড়নৰ পৰা নিৰাপন্ন হৈ বজা হুস্পন্ন কৰিবৰ বাবে বিধামিজই বাম-লক্ষণক আশ্ৰয়লৈ লৈ যায়।

প্ৰাণ্ডাশা—খবিন ইচ্ছা আৰু আগ্ৰহ অহুসৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ বিধিলাৰ নীতা-বনবৰ মণ্ডপত বথানময়ত উপস্থিত হয় আৰু হৰমুহু ভক কৰি অত্যাগত কৌতবসৰক জিনিবলৈ চেষ্টা কৰে।

নিয়তাজি—হৰমুহু ভক হ’ল, নীতাই বামৰ ডাঙত পুষ্পমালা প্ৰদান কৰিলে।

ফলাগল—নৰ-বিবাহিতা পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ অৰোধ্যালৈ উভটিল।

জ্ঞানজ বজাৰ ইচ্ছা অহুসৰি এই নাট বচিত হোৱা বুলি ভণিতা পেলোৱা হৈছে। শব্দৰদেৱে একে নিশান ভিতৰতে এই নাট বচনা কৰি বজাৰ গাই জনায় বুলিও কোৱা হয়। কিন্তু নাটখনৰ বটনা শৈলী আৰু মৌলিকৰ আদিলৈ চাই ইয়াক ইমান খবৰবকৈ বচনা কৰা বুলি মনে নথৰে। ই মহাপুৰুষৰ অন্ততম উৎকৃষ্ট বচনা। বজাই হেনো তেওঁৰ এশ পত্নীক লগোনে বাধি বজা আৰু টকা দি সেৱা কৰালে। “গুৰুজনে তাকে কাপ-কাটি এৰিছে” অৰ্থাৎ এইধৰনেই মহাপুৰুষৰ শেষ বচনা। নাট্যকাৰৰ লগতে পৃষ্ঠপোষক বজাজনৰ নামেও এই নাটত এইদৰে সুপৰীয়া চোঁ ভুলি গ’ল—

“শ্ৰীশ্ৰীজ্ঞানজ বৃগতি প্ৰধান।

বামক বিজয় জো কৰাবলি নাট। মিলহ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।”

নাটখনৰ বচনা কাল সম্পৰ্কেও কবিয়ে নিজেই সিঁপিক কৰি গৈছে এইদৰে—

“বিশ্বব্ৰহ্ম ৰেব চন্দ্ৰ থাকে শব্দৰ সংজকে। শ্ৰীৰামবিজয় নাম নাটকং বিদধেহুনা।”

অৰ্থাৎ ১৪২০ শকত (ইং ১৫৬৮ চনত) এই নাটৰ বচনা কৰা হয়। এই বছৰতে মহাপুৰুষে নৰব দেহাও ত্যাগ কৰে।

### শব্দৰদেৱৰ নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁ নাটবোৰত প্ৰায় চুটাকৈ সংকুত নান্দীয়েক প্ৰয়োগ কৰে আৰু ইয়াৰ ছন্দ প্ৰায়েই শাহুলক্ষীভিত্তিক। প্ৰথমটোৱে শ্ৰীক বা শ্ৰীৰামৰ শাৰীৰিক বৰ্ণনা আৰু দ্বিতীয়টোৱে তেওঁৰ কাৰ্য-কাৰিনিৰ সাহায্য প্ৰকাশ কৰে। তৃতীয়ৰ সংখ্যা সাধাৰণতে চুটা হলেও, দুই প্ৰৱনত চাৰিটা পৰ্বত সংযোগ কৰা দেখা গৈছে (যেনে, ‘কল্পিত-হৰণ’ আৰু ‘দামবিজয়’)।

তেওঁৰ নাট্যবত প্ৰায়েই ভাগবত পুৰাণৰ, বিশেষকৈ দশম স্কন্ধৰ ভেটিত, প্ৰতিষ্ঠিত (সামান্যৰ ভেটিত বচা নাট-মাজ এখনি)।

তেওঁৰ হৃদয়ৰ বচনা সমূহ আলংকাৰিক ভাষা আৰু সাহিত্য-সমৃদ্ধিৰে পৰিপূৰ্ণ। কৃত্তবিশয় এটাৰ বৰ্ণনাকো এই সমৃদ্ধিৰে আৱৰণীয় কৰি তুলিছে। দেৱ-দেৱী আৰু চৰিত্ৰ বিশেষৰ বৰ্ণনাত তেওঁ নিহত। তেওঁৰ বৰ্ণনা বীতি সচৰাচৰতে পুৰাণ-বীতি-অৱগ। সেয়েহে তেওঁৰ শ্ৰীকৃষ্ণ সততে 'বহুতুল কমল প্ৰকাশক', 'অমলক ভকতক তীৰ্ত্তি', 'জগদায়ক', 'মুক্তি দায়ক', 'দুই অৰিষ্টক মুক্তিক মোক্ষক', 'জিতুবন কলক পায়ক ভাৱক'। সেইদৰে তেওঁৰ শ্ৰীৰাম সততে 'বহুতুল কমল প্ৰকাশক', 'দুইক সৰাসন নাসন নাসন', 'ভকতক ভিত্তা সীতা-নীতা', 'জগতক অস্তক সন্তক সন্তক'। চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বৰ্ণনা বহু ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, কলিঙ্গী আৰু সীতাৰ চৰিত্ৰ। তেওঁৰ কলিঙ্গী ৰূপে-গুণে অৱগম্য—

“কি কহৰ বমনিক ৰূপ প্ৰচুৰ। বয়নক পেখি চান্দ ভেলি হুৰ।  
বহুলি অধিক অথৰ কক কান্তি। ওতিয় মোতিয় দমনক পাতি।  
হৰলিত ভুজুগ বতন মৌলান। উক কবিকৰ কটি উথক ঠান।  
বানি অমিয়া বস গুণে নোহে হিন। বাহুমাৰিক বয়স নৱিন।” (‘কলিঙ্গী-হৰণ’)

সেইদৰে সীতাৰ বৰ্ণনাও সমৰূপ—

“কি কহৰ ৰূপ কুমাৰিক বাম। কনক পুতলি তুল তল অহুপাম।  
বতন তিলক লোল অলক ৰূপোল। হেৰিয়ে ক্ৰতক জিতুবন ভোল।  
দেখিয়ে বদন চান্দ ভেলি লাজ। নয়ন নিবেধি কমল জল মাজ।” (‘শ্ৰীৰামবিজয়’)

চৰিত্ৰৰ দৰে পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বৰ্ণনাও তেওঁৰ বচনাৰ অৱতম লক্ষণ—শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি সীতাদেৱীৰ আৰু সীতাদেৱীৰ প্ৰতি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যেনে অৱগাৰ জন্মিছিল আৰু এই প্ৰসঙ্গত বি ভাষা আৰু শৃংখৰ বস সঞ্চাৰক গীত দিয়া হৈছে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি কলিঙ্গীদেৱীৰ আৰু কলিঙ্গীদেৱীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৱগাৰো ঠিক ভেনেতানেই দেখুওৱা হৈছে। ভাৰ-ভাৱৰ হৰহ সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া। নায়ক-নাৱিকাৰ শুভ মিলনত অস্তিত্ব উপস্থিত প্ৰাৰ্থীসকলৰ চকল যনোভাৱৰ বৰ্ণনাও দুয়ো ঠাইতে হৰহ একে দেখা যায়—

“বাহাসৰ কামবানে যুজ্জিত হয়, আসন হতে চলি চলি পৰল। বিজয় জাহে কাহ কৰজোৰি বোল। হে প্ৰাণেশ্বৰি, কাহ সাগৰে নিস্তাৰ কৰহ” (কঃ হঃ)। এই প্ৰসঙ্গত ‘শ্ৰীৰামবিজয়’ত বি বৰ্ণনা আছে তাৰো ভাৱ-ভাষা ঠিক একে।

বিবাহৰ অন্তত নৱ-দম্পতি গৈ বেতিয়া বাসৰ ঘৰত প্ৰবেশ কৰে সেই প্ৰসঙ্গত বি শৃংখৰ বসাত্মক গীত আৰু বৰ্ণনা দিয়া হৈছে তাৰো ভাৱে-ভাষাই হৰহ সাদৃশ্য চকুত পৰে। দুয়ো ঠাইতে ‘শীত’ৰ বাগ ‘কৈল্যাণ’, ‘খৰমান’।

পদ—“নৱদৰ ধৰিএ অথৰ যু ধকল মোচন হুই কহ বাই।

তবত ভবত বস যাতক পানিনি কানিনি জাৰিনি জাই।” (‘শ্ৰীৰাম বিজয়’)



‘কল্পিণী হৰণ’ৰ বৰ্ণনা :—

‘ঘন ঘন নয়ন                      পৰজ মূৰ হেবি  
হেৰি কৰত কাহ্ন কেলি।  
আলিঙ্গি অঙ্গ                      অনঙ্গ বঙ্গ বসিক  
বমণিক ভূজ মেলি।’ ইত্যাদি

মূল ভাগবতত শৃঙ্গাৰ-বস-উদ্ভাৱক বৰ্ণনা এই প্ৰসঙ্গত মুঠেই নাই। কল্পিণীক নগৰলৈ আনি শ্ৰীকৃষ্ণই বিধিমতে বিবাহ কৰালে—“পুৰণানীয়া বিধিবহুপৰমে” ; ভাগবতৰ এই নীৰণ নগ উক্তিযাৰেই নাট্যকাৰৰ তুলিকাত সবসম্বন্দৰ হৈ উঠিছে (ওপৰত দিয়া গীত ফাকি—“ঘন ঘন নয়ন” ভূগনীয়)।

সংস্কৃত শ্লোকবোৰত তেওঁ যিবোৰ ছন্দ প্ৰয়োগ কৰিছে তাৰ ভিতৰত অমুঠুপ, ছন্দই অধিক।

অসম্ভাৱ কাব্য আনিত থকাৰ দৰে নাটবোৰতো শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ ভগৱান স্বৰূপে কল্পনা কৰিছে—“কৃষ্ণস্ত ভগৱান্ স্বয়ম্” এয়ে তেওঁৰ কল্পিত নীতি। কাৰ্য্য-কাহিনী বোৰত তেওঁৰ সততে দুটা দিশ প্ৰকাশ হয়—এটি মহত্ব কৃষ্ণ, অইনটো ভগৱান কৃষ্ণ। মহত্বৰূপে তেওঁ ধৰাত অৱতীৰ্ণ হৈ “নানা কাৰ্য্যকৌশল দেখুৱাই আৰু অৱশেষত ভগৱান ৰূপে অলৌকিক মহিমা প্ৰদৰ্শন কৰি জগত্ত্বানীক চমৎকৃত কৰি তোলে।

শ্ৰীমদ্ভগৱদ্গীতা আৰু ভাগবতৰ যি কৃষ্ণৰূপ তেওঁ তাকেই নাট্য ক্ষেত্ৰতো প্ৰচাৰ কৰিছে। ইয়াৰ ভিতৰত নাস্ত ভক্তিয়ে প্ৰাধান্ত লাভ কৰা দেখা যায়।

বীৰ-কৰণ-শৃঙ্গাৰ আৰু ভক্তি বসৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণত তেওঁৰ প্ৰায় কেউখন নাটেই নাট্যবস-পুৰ হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। কিন্তু কোনো ঠাইতে ভক্তিবসক অতিক্ৰম কৰি অইন কোনোটো বসেই পৰিণতিত স্বকীয়া প্ৰভাৱ পেলাব পৰা নাই।

‘ভাট’ চৰিত্ৰ তেওঁৰ নাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-স্বত্ব স্থাপক। অনন্ধ্যাবপূৰ্ণ ভটিয়াৰ যোগেদি ভাটে অদ্ভুত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ ৰূপগুণৰ আভিৰূপ বৰ্ণনা কৰি পূৰ্ববাগ অঙ্কুৰিত কৰে। ঠায়ে ঠায়ে পত্ন বিনিময়ে ইয়াৰ আত্ম হৰণত ইচ্ছন বোগায়।

সদীভ-প্ৰাচুৰ্য্য তেওঁৰ নাটৰ অন্ততম প্ৰধান ধৰ্ম। একেখন ‘কেলি-গোপাল’ নাটেতে একুবি বাৰটা গীত সন্নিৱেশ কৰা হৈছে।

আকস্মিক বিন্দয় সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ কেতিয়াবা অপ্ৰাসঙ্গিক ঘটনা বিস্তাৰ কৰাও দেখা যায়। ‘কালীয়া-দমন’ৰ বনবহি-পান, ‘কেলি-গোপাল’ৰ শঙ্খচূড়বধ, ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ বিপ্ৰাণৱীৰ মৃত্যু এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

মূল নাট্যবস্তু পৌৰাণিক হলেও, তাকে জাতীয় পৰিৱেশত স্থাপন কৰি শিল্পী-জ্ঞাত তুলিকাৰে তেওঁ তাক কমনীয় আৰু বৰণীয় কৰি তুলিছে।

**শ্ৰীমাদ্ভগৱত ( ১৪৮৯-১৫৯৬ পৃঃ )**

শব্দবহেৰৰ একান্ত বাধ্য প্ৰিয়তম শিল্প মাধৱদেৱো গুৰুজন-সদৃশ ধৰ্মগুৰু, কবি, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্যকাৰ। ‘দামঘোৰা’, ‘ভক্তিবন্ধাৱলী’ ৰচোতা মাধৱদেৱ, ‘দামহালিকা’,



‘বকসিত’ বচোতা মাধৱদেৱ, ধৰ্ম্মাধিকাৰী নজ-স্থাপয়িতা মাধৱদেৱ—এইজন! মাধৱদেৱ আৰু অৰীয়া নাট-বচোতা মাধৱদেৱ নামত মানুহ একজন হলেও, বচনা-শৈলী আৰু ভাৱ-ভাবীত একজন নহয়। ‘অৰীয়া নাটত তেওঁ গুৰুজনাক অৱশ্য কৰিছে উপকৰা ভাৱেহে। তেওঁৰ নাটসমূহ তেওঁৰ নিজৰ বচনা শৈলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। বৰ্ত্তমান এই কেইজন নাট মাধৱদেৱৰ নামত পোৱা যায়,

- |                                 |                     |
|---------------------------------|---------------------|
| (১) অৰ্জুন-ভঞ্জন ( বা দধি-বধন ) | (২) চৌৰধৰা          |
| (৩) তুমি লুটীয়া                | (৪) পিন্ধাৰা শুচুৰা |
| (৫) ভোজন বিহাৰ                  |                     |
| (৬) ব্ৰহ্মা মোহন                |                     |
| (৭) ভূষণ হৰণ                    |                     |
| (৮) বাস স্তম্ভা                 |                     |
| (৯) কোটোৰা খেলা                 |                     |

প্ৰকৃত বচক সন্দেহজনক।

#### অৰ্জুন-ভঞ্জন

বিষয়-বস্তু—নন্দ-যশোদাৰ ওপৰত শিশু কৃষ্ণৰ ভৰণ পোষণৰ ভাৱ পৰিছে। এই চান্দুকীয়া শিশুৰ চুটালিত তেওঁলোক কেতিয়াবা অন্তিষ্ঠ হৈ পৰে। নন্দ-যশোদাৰ দধিভাণ্ডৰ পৰা তেওঁ গাখীৰ, লবণ চুৰি কৰি খায়, বান্দৰকো খুৱায়। ক্ৰমান্বয়ে চুটালি অসহ্য হৈ পৰাত এদিন যশোদাই কৃষ্ণক উৰাল এটাত বান্ধি থলে, তথাপি বাধিব নোৱাৰিলে। উৰালৰ সৈতেই চুচৰি চুচৰি গৈ অৰ্জুন গছ ছুজোপাত থুলা মাৰিলে গৈ। গছ উভালি পৰিল আৰু তাৰ পৰা দুগৰাকী দিব্য পুত্ৰ ওলাই আহি কৃষ্ণক দণ্ডতে প্ৰণাম জনালে; নন্দই শিশু কানাইৰ মহিমা দেখি সন্তুষ্ট হ’ল আৰু কোলাত লৈ চুমা খালে।

প্ৰাসঙ্গিক বিষয়—শ্ৰীমাধৱদেৱৰ এইখন প্ৰথম নাট; বচনা কাল ১৫০৮ খৃষ্টাব্দ। ইয়াক তেওঁ গণককুচিত থকা কাল ছোৱাৰ ভিতৰত বচনা কৰে ৭’ক ইয়াৰ অভিনয়ত মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱেও হেনো বোগ দিছিল। আখ্যানৰ আধাৰ পুৰি ভাগৱত ১০ম স্কন্ধ আৰু হৰিবংশ। কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ বিকাশ হোৱা দেখা যায়। নাটখনৰ শেষছোৱাত নন্দ, যশোদা আৰু বোহিণীৰ মাজত বিধিনি শুভাল-গালি দিয়া আছে, মূল পুৰিৰোৰত তাৰ নাম-গোন্ধেই নাই।

মূল ভাগৱতত শ্ৰীকৃষ্ণই যশলাৰ্জুন কৃষ্ণ ভক্ত কৰা দেখি নন্দই হাঁহিলে মূলি কোৱা আছে [“বিলোক্য নন্দঃ প্ৰাহসত্য” ১০ম স্কন্ধ ১১ম অধ্যায়]। তেওঁ নৈ যশোদা আৰু বোহিণীকো সংহাৰটো জনালে আৰু দুয়ো আহিল। যশোদাই পুত্ৰ বেহত বিগলিত-প্ৰাণা হৈ চেনেহ চাৰন্ধিৰে চাই গাখীৰ খুৱাবৰ মনেৰে ‘কৃষ্ণ’ ‘কৃষ্ণ’ মূলি মাতিব ধৰিলে—“কৃষ্ণ কৃষ্ণ অববিন্দ্যাক তাত এহি স্তনং পিব” (১০ম স্কন্ধ ১১ম অধ্যায়)। নাট্য-শিল্পী মাধৱদেৱে এইখিনিতে ভাগৱতৰ গহীন পৰিবেশ

বৰ্জন কৰি দিছেই চহা অসমীয়াৰ বৰুৱা পৰিৱেশৰ মাজত সোমাই পৰিল আৰু চৰিত্ৰ কেইটাৰ মাজত এই হৃদয়গন্তে নিৰ্ভীক গৱলীয়া চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিলে। বৈষ্ণৱ-সাহিত্যত এয়ে লৌকিকতাৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। যশোদাৰ ওপৰত চহু বঙা কৰি নন্দই এইদৰে তৰ্কন-পৰ্কন কৰিব ধৰিলে—“আহে দাসিক দাসি, বান্ধি ঢালি গোৱাৰি; ওহি প্ৰাণপুত্ৰ কৃষ্ণক কমন অপৰাধে গৰু পালে জৈছন খণ্টচোৰ সৰুৰ বান্ধ এ তোহে। সোহি পৰকাৰে বন্ধন কয়লি। তোহাৰি কোন সৰু, হামু কত ভগ কৰিএ দেৱক বৰে বৃদ্ধ-বয়সত কৃষ্ণক পুত্ৰ পাবল, সোহি প্ৰাণপুত্ৰ বৃষ্ণ পড়িয়ে যেনেক মৰি জাই……। আপুন পুত্ৰক থাইতে চাবল, কৃষ্ণক নথাই হামাক খাব। আবে নাগিনি, তোহাক বন্ধয়ে নাটল……।”

যশোদাও ক'ম বিধৰ ভিৰোতা নহয়। চুঙা চাই সোপা দিলে এইদৰে—“আহে বুঢ়িয়া, কাহেক আগে ঐছন বাগ দেখাব। তোহাৰি আজি ভাবনা চুব কৰবি। তুহু হামাৰি বাখোৱাল, নিসাতাপে উঠিয়ে কলসা কণ্ডিয়া, বাঞকো শিকিয়া জুড়িয়ে কান্ধে কৰিয়ে মলিন বসন পৰিয়ে গোঠক চলবি, খেণু ৰাখবি, গাই হুহিবি, দুখ ভাব বহিবি, তুহু গৃহেৰ কোন অগ্নিকাৰ ……কি কৃষ্ণক খুৱাইতে খুৱাইতে দুখ পাবল, হামাক মাৰিতে আসা কয়ে থিক।”

মাধৱদেৱৰ দৰে বৈষ্ণৱ গুৰু এজনৰ ৰচনাত এনে গুৱাল-গালি অতি অস্বাভাৱিক যেন লাগে; আৰু এই কাৰণেই হবলা অসমীয়া সমাজৰ “গুৱাল-গালি” বোলা এটা জতুৱা প্ৰৱচন অসমীয়া সাহিত্যত ঠাই পালে। আজিকালিও ‘গুৱাল গালি’ বুলিলে জখে-মখে পৰা অতি ৰেয়া ধৰণৰ গালি বুজায়।

এই নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ দুটি দিশ প্ৰকাশ পাইছে—(১) মানৱ শ্ৰীকৃষ্ণ, (২) ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ। মানৱৰূপে তেওঁ অতি দুট, অঘাইটং ল’ৰা, কাৰো কথা ছুতনে, দৰি-হুত-লবহু চুব কৰি খায়, সৰী গোপ-গোপী সৰকো খুৱায়, বান্ধকো খুৱায়। মাকে উপায় নেপাই পৰাৰে বান্ধি শান্তি দিয়ে। তথাপিও দুট ল’ৰাই ছটালি নেৰে—“পৰম ঈশ্বৰ পুৰুষোত্তম ত্ৰিগুণ-নিয়ন্তা গুণাতিত পৰম দেৱতা জিৱক ভৰণ নিমিত্তে, আপুনি সাক্ষাতে বেকত হয়, কপট মনুষ্য-চেটা দেখোৱা বিবিধ লিলাবিন্দৰ কবল।” মাকে উৰালত বান্ধিও ল’ৰাক ৰাখিব নোৱাৰে আৰু উৰালে সৈতে চুচৰি গৈ অৰ্জুন গচত থুলা বাবে।

কিন্তু ভগৱান ৰূপে তেওঁ ভক্তৰ অধীন। যশোদাই গ’ক-পৰাৰে যেবিয়াই যেবিয়াই ৰাঙেহে ৰাঙে, যিযানেই জোৰা দিয়ে সিযানেই ছুআঙুল চুটি হয়। তেতিয়া তেওঁ নিজ ইচ্ছাতে বান্ধ ললে—“হামু জব আপুনে বন্ধন নাহি লেহো, তব কি হামাক বান্ধিতে পাৰব। হামু ভক্ত ৰংসল গুণে ভক্তক অধীন।” বয়লার্জন ভক্তৰ পিছত নল-কুবেৰ আৰু যশিষ্ঠীৰ-কুবেৰ ছয়োজন শাপজট দেৱতা শ্ৰীকৃষ্ণ পাৰম্পৰ্শত উদ্ধাৰ পালে আৰু দুয়ো পূৰ্ণ বিদ্য ৰূপ লাভ কৰিলে। সংসাৰপাশ-বন্ধ জীৱ ভগৱানৰ অহুগ্ৰহত বন্ধন-মুক্ত হোৱাৰ এই এটা উৎকৃষ্ট উদাহৰণ; “হুহো দেৱতা……ৰাজ হৰাকহো কৃষ্ণক দেখল,

নাৰদৰ পৰমাদে, হুহ দেৱতা পৰম ইশ্বৰ বুলি জানিল, অৱত্ৰক অৱত্ৰক বোলি বক্তব্যে  
বাৰম্বাৰে পৰমায় কয় কহে।……ভূতিকাৰিতে লাগল।”

নাটখনৰ কেইটামান সংস্কৃত শ্লোক কবিয়ে ‘বিষমবল-স্তোত্ৰ’ৰ পৰা উদ্ধৃতি কৰিছে  
মাথোন :—

“যোষন্ত যোহলমনার যিথো ভপেন  
মধ্যে ববন্ধ জুননী নৱনীত চৌষম্ …… ( ৪নং শ্লোক )  
নক্ষত্ৰমিত্ৰ নৱনীত কণাৱকীৰ্ণম্  
বন্ধঃস্থলোদবমগোচৰমাগমানাম্ ( ৫নং শ্লোক )  
পৰমিমমুপদেশমাদৃষ্টং নিগমৱনেম্ ( ৬নং শ্লোক )

চৌৰধৰা—এদিন গোপী এগৰাকীৰ ঘৰত ক্ৰীড়াই লৱছ চুব কৰি থাব ধৰিছে।  
এনেতে গোপী আহি দেখা পাই চুৰাব অপাই অন্তান্ত গোপী সবকো মাতি আনি লৱছ-  
চৌৰক হাতে হাতে ধৰা পেলালে আৰু বাজাখালি বাটলে লৈ আহিল। ছেগ বুলি কক্ষই  
লগৰ গ’ৰখীয়া ল’ৰা কেইটামানক মাতি আনি তেওঁক মিছাকৈ চৌৰধৰা বুলি কৈ  
গোপীহঁতৰ ওপৰতহে তেওঁলোকে ওলোটাই গালি বৰষিব ধৰিলে। ইপিনে বহুত পৰলৈ  
কক্ষ ঘৰলৈ উলটি নহা দেখি যশোদাই ইপিনে সিপিনে তেওঁক বিচাৰি ব্যাফুল হৈ অৰ্থি  
কুৰিছে। শেষত এগৰাকী গোপীয়ে তেওঁক দেখা বুলি কৈ যশোদাক সেই ঠাইলৈ লৈ  
গ’ল; তেহে যশোদাই অকণ শাস্তি পালে।

এই নাটৰ বচনা কাল আনুমানিক ১৫৫৭ খৃষ্টাব্দ। ইয়াৰ বিষয়বস্তু ভাগৱতত  
নাই। বিষমবল-স্তোত্ৰৰ পৰা কিঞ্চিৎ আভাস লোৱা বুলি হুই এজন সমালোচকে মন্তব্য  
কৰিছে।\*

## ভূমি-লুটিয়া

বিষয়-বস্তু—কক্ষই এদিন ঘৰৰ ভিতৰত সোমাই বীৰ লৱছ খাব ধৰিছে; এনেতে  
যশোদাক দেখি তেওঁ মাটিত লুটি খাই পৰি মিছাকৈয়ে কল্মাকটা কৰিব ধৰিলে।

৫— “ভূমি লুটিয়া কান্দে গোপীনাথ ভাঙিতে মাৰবে।

হুৰ কৰিয়া বীৰ লৱছ খায়া খালি যবে।

পদ— কেবা দিৱা খাইল যোৰ এ নৱ লৱনি।

এহি বুলি হৰি হৰি কান্দে বহুমাণি।

ঘন বীৰ বৈয়াহিলো তাৰো গৈল খায়া।

এহি বুলি কান্দে কাহু ভাঙটি গড়ায়।”

মাকে ফাকি ধৰিব নোৱাৰি সন্নিধান দিলে 'এইবোৰ বান্ধবৰ উৎপাত, কি কৰিব।  
তই নেকাঢ়িবি সোণ।' ইয়াকে কৈ ধুই-পখালি কুকুৰ কোলাত ললে আৰু খাব-লবহু  
খাব দিলে। ল'ৰাৰ কান্দোন কেনিবা গ'ল, খাবলৈ পাই নাচিব ধৰিলে। এই নাটত  
থকা এই দ্বোকটো বিষয়কল স্তোত্রত আছে—

“নীতং নব নবনীতং                      কেন চ পীতং পয়ঃ ক মে দুৰলী !

ইতি সমুদীৰ্য লুঠন্তং                      ত্বৰ্যো বালং নৰ্মামি গোপালম্।”

এই দ্বোকটোকে ভিত্তি কৰি নাট বচনা কৰা হৈলি অহুমান কৰা হয়, কাৰণ,  
ভাগবতত ইয়াৰ সবিশেষ বৰ্ণনা পোৱা নেহায়। ইয়াত কবিৰ মৌলিক প্ৰতিভাই আধিকা  
লাভ কৰিছে।

পিন্ধবা গুচুৰা কুজুৰা—ইয়াতো শিশু কুকুৰই গোৱালৰ ঘৰত খীৰ-লবহু চুৰি  
কৰি খাই ধৰা পৰাৰ আইন এটি ধেমেলীয়া দৃশ্য দিয়া হৈছে। প্ৰথম ছোৱাত গীতৰ  
যোগেদিয়েই গোপীৰ প্ৰতিটো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ কথা-চতুৰ কানোয়ে মুখে মুখে দি গোপীৰ মুখ  
বন্ধ কৰিছে—

ঞং —“মোৰ ঘৰে কেনা তুমি বোলেয় গুৱালি।

বলাইব কনিষ্ঠ মঞি বোলে বনমালি।

পদ— গোপি বোলে এথা তুমি আইলা কি কাৰণে।

মোৰ ঘৰ বুলি আহিলো বোলে নাৰায়ণে।

জানিলো আসিলা তুমি ঘৰ নাজানিয়া।

লবহু কলমে কেনে আছ হাত দিয়া ॥” ইত্যাদি

ফাকি দি গোপীৰ পৰা কানাই আহিল সঁচা; কিন্তু যশোদাই ফাকি বুজিব পাৰি  
পালি পাৰিব ধৰিলে। কানোয়ে ইয়াতো যথোচিত উত্তৰ দি তেওঁৰ মুখৰ মাত বন্ধ কৰিলে;  
এইবাব তেওঁ যশোদাৰ অন্তৰত আঘাত লগা কথা কৈছে—

‘হে মাই, তুহ জনম আৰ্ঠুৰুবি বহুয়ে থিক। হামু পুত্ৰ হয় সে মোৰ ছব কয়ল।  
অব হামাক আগু চাভুৰি লগাবল। .....অব অপমান সহিবাক নপাৰি পলাঅব।  
তোহাৰি ভাবনা চুব কবব। হামাক নপাই পাচু কানি ববব।”

অন্তৰত আঘাত লগা এনে উক্তিব পৰা নাটখনৰ হাতবল সৃষ্টিত কিছু বাধা পৰিল।

জুবদাসৰ সন্ধ্যা প্ৰস্তাৱ—যাদৱদেৱৰ ‘চোৰ ধৰা’ আৰু ‘পিন্ধবা-গুচুৰা’  
নাটত ‘বিষমকল স্তোত্ৰ’ৰ হা পৰা বুলি কালিৰায় মেথিৰে ‘অভাৱলী’ৰ পাতনিত উল্লেখ  
কৰিছে। বহু প্ৰৱেশ-প্ৰতিষ্ঠিত এই সন্ধ্যাৰ যুক্তিবৃত্ততা সমৰ্থন কৰি আমি ইয়াৰ লগতে  
আৰু এটি সন্ধ্যা আগ বঢ়ালো। যাদৱদেৱৰ এই বচনাৰ ওপৰত বিখ্যাত কবি জুবকাৰ  
জুবদাসৰ ( পঞ্চদশ শতিকা ) বচনাৰ পৰশো অহুমান হয়,—

“বুৰী ধালিনী ঘৰ মে আয়ো নে হু সংকা হানী।

জুবস্তায় ডব উত্তৰ বনায়ো টীটী কাচতু পানী।” ( ‘জুবদাস’ )

কুকুই মাখনৰ দাঙিডাঙ্গি থকা পৰৱৰ্ত্তৰ আঁতৰাবলৈ বন্ধ কৰা বুলি বশোদৰ আগত কাকি দিছে। মাখনেদেৱে কৈছে—

“হৰি বোলে গোপি বড় ঘোৰ পাইলি বাছি।

পিন্ধবা ওচাইতে লাগি হাত দিয়া আছি।” ( পিন্ধবা ওচুৰা মুম্বা )

ভোজন বিহাৰ কুজুৰা—ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই :—বৃন্দাৱনত গোপগণৰ সৈতে কাজৰে গক চৰাইছে। সকলোৱে বনভোজ খাবলৈ বহিল, এনেতে গাই-গ’কবোৰ কেৰিবা ওচি গ’ল। আধাখোৱাকৈ কুকুই পিছে পিছে লৰ দিলে, কিন্তু বিচাৰি নেপায়। শেষত বুজিব পাৰিলে গ’কবোৰ আৰু গ’বখীয়াবোৰ ব্ৰহ্মাই লুহুৰাই ৰাখিছে।

আখ্যানৰ মূল ভাগ ভাগবতৰ ১০ম স্কন্ধৰ পৰা লোৱা হৈছে। বচনা কাল আনুমানিক ১৫৭২ খৃষ্টাব্দ।

ব্ৰজাভোজন কুজুৰা—বিষয়-বস্তু এই :—এদিন গ’ক চৰাওঁতে বৃন্দাৱনৰ পৰা গোপবৃন্দ আৰু গাই-গ’কবোৰ ব্ৰহ্মাই লুহুৰাই ৰখাৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া গম পালে তেওঁ নিজে গাই-গ’ক আৰু গোপবালকসকলৰ ৰূপ লৈ ব্ৰজখান্ডত থাকিবলৈ ললে। ব্ৰহ্মাই দেখি অৰাক্। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই শিক্ৰৰূপ এৰি চতুৰ্হাজ ৰূপে তেওঁৰ সমুখত দেখা দিলে। ব্ৰহ্মাৰ মতিভ্ৰম ঘটিল আৰু কুকুলীলাৰ ভব বুজিব পাৰি তেওঁক ভক্তি কৰিব ধৰিলে।

‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ দুয়োখন নাট একেটি আখ্যানৰে আলম লৈ বচনা কৰা হৈছে, আৰু আখ্যানটো ভাগবত পুৰাণৰ ১০ম স্কন্ধৰ।

‘অৰাসুৰ-বধ’, ‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ প্ৰকৃততে এখন নাট হ’ব লাগে বুলি অনুমান হয়। ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ৰ আৰম্ভণিতে হুজুৰাৰ বচন একাধিক এইদৰে কোৱা আছে—

“সোহি কুকু ওহি সভামধ্যে বেকত হয়, অৰাসুৰ বধ—ভোজন বিহাৰ—ব্ৰহ্মামোহন ( জাৰা ) কৰব;”

‘অৰাসুৰ বধ’ নাট নহয়, আখ্যান যাত্ৰ। ‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ নাটৰ সীত কেবাটাও একে। ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ নাটত ‘অৰাসুৰ বধ’ৰ পিছত ‘ভোজন বিহাৰ’ৰ সীত প্ৰথমৰ পৰা শেষলৈকে যোগ কৰিব লাগে বুলি কোৱা আছে। দৰাচলতে ‘ভোজন বিহাৰ’ নাটৰ আখ্যান এইখিনিতে হ’ব লাগে। তেহে ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ আখ্যানৰ কথাখিনি ধাপ ধায়।

‘ভোজন বিহাৰ’ত বিটো ভটিয়া আছে সি অজ্ঞাত নাটৰ ভটিয়া সন্ধান নহয়। ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাশূৰ-মুচক বৰ্ণনা নাই, “জয় জয়” শব্দেৰে আবৃত্ত কৰা হোৱা নাই। ই কাহিনী-সীত অল্পৰূপ। বশোদাই কুকু গ’ক চৰাবৰ বাবে কৃন্দাবন অভিমুখে যাবলৈ কৈছে নাথোন। সীতচৌত বাপ, ডাল, যান একোৰে উল্লেখ নাই।

বাল কুজুৰা—বিষয়-বস্তু—এই নাট বাখাই কুকু সৰ-সুখ বাছা কৰি ব্যাকুল হোৱাৰ এটি দৃশ্য। এদিন বেতিয়া বাখা তেওঁৰ কান্ধত উঠে তেতিয়া কুকুই ক’লে যে

বাধাৰ নিষিদ্ধে তেওঁৰ মান-সন্মান সকলো গ'ল। তেতিয়া বাধাই তেওঁৰ ওচৰত ক'ব  
মাপি চৰণত শৰণ ললে।

ইয়াৰ আখ্যানভাগ ভাগবত পুৰাণ, হঁৰিবংশ আৰু বিষ্ণু পুৰাণত আছে। ভাগবতী  
ধৰ্মত গোপীসকলৰ ভিতৰত বাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নহয়; কিন্তু এই নাটৰ আখ্যান  
গোটাইটোকেই বাধা কৃষ্ণ সম্বন্ধীয়। শব্দবদেৱেও তেওঁৰ 'কেলি গোপাল' (বা বাসকীড়া)  
নাটত বাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰায় এনে এটি চিত্ৰকে অঙ্কন কৰিছে। সমালোচকৰ দৃষ্টিত এই নাট  
হুখনৰ বচক অনিশ্চিত।

ভূষণ-হৰণ ভুজুৰা—বিষয়-বস্তু—এদিন বাধাই পানী আনিবলৈ যমুনাৰ পিনে যাব  
ধৰিছে; এনেতে দেখিলে কদম গছৰ তলত কানাই টোপনিত লালকাল। তেওঁৰ  
অলঙ্কাৰখিনি বাধাই চুপ কৰি আনি তেওঁক টোপনিৰ পৰা জগালে আৰু অলঙ্কাৰবোৰ  
কি হ'ল স্থিলে। কৃষ্ণ নিমাত। ইতিমধ্যে বাধাই সকলোখিনি অলঙ্কাৰ নি যশোদাক  
দিলেগৈ। কন্তেক পাছত কৃষ্ণই সকলো বৃত্তান্ত যশোদাক কলেহি আৰু যশোদায়ে বাধাক  
এইদৰে শুৱাল-গালি পাৰিবু ধৰিলে—“ঐয়ে দাসিক দাসি, চাণ্ডি গোৱাৰি, হামাৰি প্ৰাণ-  
পুত্ৰক ঐচন কলহ দেৱত, কৈছে মৰিতে নজাৰ, তোহাৰি বৰে কোন হানি কয়ল  
তন্নিমিত্তে কৃষ্ণক অপৰণ বোৱলছে, তোহাৰি মুখে চাব পৰোক।”

এই নাটখনৰ ভেটি মাধৱদেৱৰ পাঁচোটা বৰগীত। আটাইকেইটা গীত  
মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ 'বৰগীত' ত সন্নিৱিষ্ট কৰা আছে\*। কিতাপখনিত সন্নিৱিষ্ট বৰগীত-  
বোৰ যদি মাধৱদেৱৰ বুলি স্বীকৃত হয়, তেনেহলে এই নাটখনিও মাধৱদেৱৰ বুলি কোৱাত  
আপত্তি কৰিবলৈ বিশেষ কথা নাই। অৱশ্যে একশৰণ মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মত বাধা-কৃষ্ণৰ  
মূল মূৰ্ত্তিৰ ধ্যান বা কল্পনা নিবিছ। গতিকে বিষয়টোত অৰুণ সন্দেহৰ থল  
নোহোৱাও নহয়।

কোটোৰা-খেলা—বিষয়-বস্তু—যমুনাৰ পাৰ; গ'বৰীয়া ল'ৰা কিছুমান লগত লৈ  
কৃষ্ণই খেল-খেলালি কৰিব ধৰিছে। এনেতে বাধা আৰু গোপী কেইগৰাকীমান হাতে  
হাতে দখি-ভাঙ লৈ ডাঙ উপহিত। কৃষ্ণই লোভ সামৰিব নোৱাৰি, সতীসকলৰ সৈতে  
খাত সজাবত হাত নিব খোজে। গোপীসৰে বাধা দি কৃষ্ণৰ নাম আৰু জাতৰ কথা  
স্থিলে; কৃষ্ণই পালিবে উত্তৰ দিলে—

“ভূহ গোৱালি হামু গোৱাল। পৰ্বত বনত থপহৌ কাল।

এজুৱা কত কত খাই আছে নই। কি লোখ তোৰ যায়েখ পৈ।”

কৃষ্ণৰ মুখত এনে অবাঁহত বচন শুনি গোপীগণ উলটি যাব খুঁজিলে, কিন্তু কৃষ্ণক  
ৰাজত লৈ গোপগণে আগতি ধৰিলে আৰু সেইখন “কানাইৰ চকি” বুলি পৰচা বিচাৰিলে।  
তেওঁলোকে গইচা দিবলৈ অস্বস্তি হোৱাত দুয়ো দলৰ মাজত দুখ-দুশুণ্ডি চলিল। কিন্তু

পোপীপণে কানাইৰ মন বুজে ; তেওঁক ক'লে যে তেওঁ যদি নাচে তেতিয়াহে তেওঁ<sup>†</sup> যদি ছত্ৰ-লহৰ খাবলৈ দিব। তেতিয়া ককই নাচি নাচি কোটোবা খেল পাতিলে।

এই নাটত থকা “কোটোবা খেলাই হৰি” শীৰ্ষকটো বাখৰদেৱৰ ৰবীন্দ্ৰ নৃসিংহ ভিতৰতো পোৱা যায় †।

ওপৰত উল্লেখ কৰা নখন নাটৰ ভিতৰত ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’, ‘ভূষণ-হৰণ’, ‘বাস-সুম্বা’ আৰু ‘কোটোবা খেলা’ মহাপুৰুষ শ্ৰীৰামদেৱৰ ৰচিত নহয় বুলি সন্দেহ হয়। প্ৰথম কাৰণ, বাধা-বিষয়ক কথা অসমৰ বৈষ্ণৱ গ্ৰন্থৰাজিত পোৱা নোৱাৰ; দ্বিতীয় কাৰণ, চৰিত্ৰকাৰ সকলেও এই চাৰিখন নাটৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই; মহাপুৰুষ শ্ৰীৰামদেৱ-ৰামদেৱৰ নামত বাৰখন নাটহে ( ‘বাৰনাট’ ) আছে।

প্ৰাক্ৰিয়াকৃত সন্দেহ - ৰামদেৱৰ সন্দেহজনক নাট কেইখন প্ৰাক্ৰিয় নহয় বুলিবৰ হুক্তিও নোহোৱা নহয়। তলত এই বিষয়ে এটি চমু আলচ আগ বঢ়োৱা হ’ল—

‘ভূষণ-হৰণ’ আৰু ‘বাস-সুম্বা’ত বাধাৰ নাম আছে যদিও তাত ককই বাধাক সাদৰি লোৱা নাই; বৰক, বাধাৰ বিপক্ষে বশোৱাৰ কথা কিছুমানহে শুভ কৈছে; তাত বাধাৰ উৎকৰ্ষতা নাই, বাধা-ককৰ যুগল-মুৰ্ত্তিৰ উপাসনাৰ কথা নাই। ‘ভূষণ-হৰণ’তো ককই বশোৱাক বাধাৰ বিৰুদ্ধে কৈছে—“হামো বালকগণ সহিতে : ভণ্টা খেলাৱত : হামাৰ ভণ্টা ওহি বাধিকা চুৰি কয়ল .... হামাৰি এচন কলক বাঢ়ল।”

‘বাস-সুম্বা’তো বাধাই ককৰ কাছ বগোৱাৰ বাবে শেৰত কৰা ভিকা মাগিছে—“পামৰি গোপনাৰি ভোহাক নাহি জানিৰে : কাছ কপাললু : পৰৰ অপৰাধ আচৰলু : ওহি অপৰাধ মৰম হাৰি।” এই কথাই পূৰ্বৰ বস উদ্ভাৱনত মুঠেই সহায় কৰা নাই।

† ‘কোটোবা খেল’ এবিধ প্ৰাচীন খেল। ‘আখৈ লাক আদি কাপোৰত দলিয়াই কৰা খেল’। (৬: অঃ)।

‘কোটোবা’ শব্দ আভিধানিক অৰ্থ ‘নাও বা নাবিকলৰ কোটোবা’ (৮: অঃ)

কবি বিভাপতিৰ পদাৱলীতো ঠায়ে ঠায়ে ‘কটোব’ ‘কটোবা’ শব্দ পোতা যায়; যেনে—

“কনক লতাধৰি সুমি বৈদায়ল	হুচুগ বজন কটোব লো’
... ..	... ..
তেকি উদাসল কুচ বালা	পললি বৈঠাৱী কনক কটোবা।
... ..	... ..
টিটমৰম চোব।	পাওল যেন কটোব।
ধকিত বহিল জয়	ভোড়ল কৰেব বাৰ †”

[ বিভাপতিৰ ‘পদাৱলী’ বহুবচী সাক্ষৰ ]

‘বজন কটোব’, ‘কনক কটোবা’ আৰু ‘হেন কটোব’—এই তিনিওটা শব্দৰ অৰ্থ ‘সোণৰ বাট’, ‘ইয়াৰে ভনমুৰুমৰ উপৰা বিহা হৈছে। কিন্তু বিভাপতিৰ পদাৱলীৰ বি ভাব আৰু বস ভাবে সৈতে ৰামদেৱৰ নাটৰ ভাব আৰু বসৰ মিল নাই। বেল এটাৰ প্ৰেমেৰে ৰামদেৱৰ নাটখন পৰিত্ৰপন এডোটা পঢ়িব কৰা। বিভাপতিয়ে এই শব্দ পৰতহে প্ৰয়োগ কৰিছিল।

‘কোটোৰা খেল’তো কুক আৰু শিঙৰ বাক্যত যি কোটোৰা খেল দেখুওৱা হৈছে, তাত প্ৰকৃতিৰ গৌৰৱ নাই। তাতো বাহিৰাৰ নামটোহে মাথোন আছে।

“ব্ৰজবল্লভ : বাস বসিক গুৰু

কৰত অনন্ত বস কেলি

বাধা পুৰত যন

সাধু অধৰ যু

পানে মোহিত মতি ভেলি।”

বৰগীততো এই খেলৰ উল্লেখ আছে –

“কোটোৰা খেলাই হবি এ বাগকেৰ কেলি” ইত্যাদি।

‘কোটোৰা-খেলা’ত “মাৰব পৈ” গ্ৰাম্য লেখনে গোৱাল-গোৱালিনীৰ সুখৰ উক্তি মাথোন, গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাৱাৰূপে দোষণীয় বুলি ধৰিব নোৱাৰি। তেতিয়া হলে তেওঁৰ ‘শিঙ্গৰা গুচুৰা’ আৰু ‘অৰ্জুন-ভঞ্জন’ নাট দুখনতো প্ৰকৃতিৰ চোকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কুকই এঠাইত কৈছে—“আপুনে গৃহে লগু খায়ল : অব ভভাবক ভয়ে হামাক অপবশ দেহ”। দ্বিতীয়খনৰ এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি ভৰ্জুন-গৰ্জুন কৰিছে এইদৰে—“আহে দাসিক-দাসি বাসি : চান্দি গোৱাৰি।” বস পৰিৱেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনে বিধৰ দুই-এটা বিকল্প উক্তি-প্ৰভৃতিয়েই নাটখন প্ৰকৃতি কবি নোৱাৰে।

শূদ্ৰা-বস-সিক্ত এওটি-দুওটি বচনেও নাটখনিক প্ৰকৃতি নকৰে। কাৰণ, মাধৱদেৱৰ শ্লীলক লগায় শিল্পকৰূপে। ইয়াত প্ৰকৃত শূদ্ৰাৰ স্থান কোনো পৰ্যায়ত নোহাই হব নোৱাৰে। বিকল্প আছে ই বাধা-কুকৰ ল’ৰা ধেমালি, পুতলা-খেল, কণ কণ ল’ৰা-ছাৱালীৰ দৰা-কইনা লগা কচুগুটি খেল মাথোন।

‘ব্ৰজা মোহন যুগ্ম’ আৰু ‘ভোজন বিহাৰ যুগ্ম’ৰ প্ৰথম তৰ্টিমাটি একে। লিখক স্বকীয়া হোৱা হলে বচনাও স্বকীয়া হোৱাহে স্বাভাৱিক আছিল।

মধ্যযুগত “নাথুল লিখতে কি কিং”—এই বচনটোকে সাধাৰণ লিখকসকলে শিৰোগত কৰি ৰাখিছিল বুলিয়েই শাস্ত্ৰ নিষেধৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ সাহ নহৈছিল। কিন্তু মাধৱদেৱ অসাধাৰণ লিখক। গতিকে তেওঁৰ চুলিত মাৰ্গৰ বিপৰীতে বাট বুলাত আচৰিত হব লগীয়া একো নাই। শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া এই নাটবোৰ প্ৰায়েই সজ বা সজসজ পৰিচ্ছাদিত অধিষ্ঠানৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি, অনা হৈছে। ..দায়িত্বশীল মহম্মদ ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ সুব্যৱস্থা আছে। বহিৰাগত কোনো বকৰ ব্যক্তিয়ে ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনে স্থলত অৱস্থানীয় বচনা বা প্ৰকৃতি উক্তি-প্ৰভৃতিৰ আৱধানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।

### মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰ সাধাৰণ লক্ষণ

১। মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনে সংকৃত নাটশাস্ত্ৰৰ নিয়মবোৰ প্ৰায় লঙ্ঘন কৰিছে; কেবাখন নাটত নাকী শ্লোক নাই, অত্যন্ত সংকৃত শ্লোকো কম।



২। শব্দবোৰৰ নাটসমীতিও তেওঁ বহুদূৰত মানি চলা নাই। তেওঁৰ ভেৰাখন নাট ভটিয়া-বৰ্জিত।

শিতকুৰুৰ খেল বেৰালি, ছল-চাফুৰী আদিয়েই তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰধান বিষয়। কোনো কোনো আখ্যান ভাস্কৰ্য-পূৰ্ব্ব আদিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত যদিও কোনো কোনোবোৰ মৌলিক। কুক-বশোৱাৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত মৌলিকতাৰ পৰশ সঙ্গীৰ, সতেজ।

৩। 'তেওঁৰ নাটত বসৰ পৰিবৰ্ত্তন নাই বুলিলেও হয়। মূলত ভক্তিৰস আছে যদিও তেওঁৰ নাটবোৰ হস্তবসাক্ষক; গহীন-গম্ভীৰ পৰিলেশৰ ঠাইত লঘু আৰু শিত্ত-উপভোগ্য সবল পৰিলেশ একোটিহে উদ্ভৱ হৈছে।

৪। "নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ" এই কথাবাবে সংক্ৰান্ত নাটবোৰত বিদৰ্বে নান্দীশ্লোকৰ পাঠক সূত্ৰধাৰ হয় নে নহয় এই বিষয়টোত এটা সন্দেহৰ খল সৃষ্টি কৰিছে, ইয়াতো এই নাটবোৰৰ ভাওনা নোহোৱা হলে, কালক্ৰমত এনে এটা সন্দেহৰ ভাব সৃষ্টি হোৱাটো স্বাভাৱিক আছিল। কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাটত এই সন্দেহ আঁতৰিছে; কিয়নো, সূত্ৰধাৰৰ 'প্ৰৱেশ' বা 'প্ৰস্থান' সূচক কোনো উক্তি তেওঁৰ নাটত পোৱা নাযায়; অথচ, সূত্ৰধাৰৰ বচন ঠায়ে ঠায়ে ব্যাঘ্ৰ হৈ আছে। ইয়াৰ পৰা নিঃসন্দেহে ঠাৱৰ কৰিব পাৰি যে অক্ষীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে থাকেই এই বিষয়ে উল্লেখ কৰিলেহে সন্দেহৰ সৃষ্টি হয়। সেইদৰে মাধৱদেৱে উল্লেখ কৰাটোকে বাদ দিছে। অস্তান্ত চৰিত্ৰবোৰৰো প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান সম্বন্ধে তেওঁ বহু ঠাইত কোনো নিৰ্দেশ নিদিয়ৈ।

৫। গীতবোৰ ঠায়ে ঠায়ে গতাংশ বা গন্ত ভাঙনি একোটাৰ দ্বাৰা খণ্ডিত কৰা হৈছে। উদাহৰণ—

প্ৰ— "আজু কাহা জাসি বোলয়ে গোৱালি।

পেথিয়ে আমি ভবল বনমালি।

পদ— দ্বাৰ বোল—গোপি বাহ প্ৰসাৰি।

লবণু চোৰি কৈছে কৰসি মুৰাৰি।

কথা— গোপি বোল—হে কানাই, তুমি লবণু চোৰি কৰিয়ে বাঘৰাৰ হান্নাক ভাণ্ডিয়ে জামানি, আজু কাহা জাব, বহু বহু হান্নাহু হাতে পড়লি, তোহাৰি ভাৱনা চুৰ কৰব।

পদ— দ্বৰমহ চোৰ গোৱাৰি ঘণ ডাকে।

পড়াকো গোৱালি আতল সৰুজাকে।

কথা—গোপি বোল—হে সখি, হান্নাৰ সন্ধিবে চোৰ পসিয়ে ঝিক হানু দ্বাৰ বন্ধ কৰে বাখছি, তোহোঁপৰ সন্ধবে আত, হান্নাহু যাবি চোৰ পলাই। হে সখি, তোহোঁ দ্বাৰ সাহি ছোড়বি, হান্নুসৰ এ আৱত।

পদ— "ধবল সৰহি বিলি হৰিক জেৰ।

দ্বাৰ কত গতি গোবিন্দ মোৰ।"

৬। মাধবদেৱৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত অসবীয়া শব্দৰ প্ৰাচুৰ্য্য আছে, উদাহৰণ —

“ব্ৰজা ঐক্যকৰ নিকম কণ দেখি চকুত নিমিসে তিমিৰ লাগি, হংসজান হস্তে ওকৰি পকল, কক্কৰ হুহিৰে ধোজন্তে আপুনি যোহ তৈলা, মেক পৰ্বতক আগে উইচলা, প্ৰচণ্ড বায়ুক আগে সিমেলিৰ তুলা, সাগৰক আগে ক্ষুদ্ৰ নদি .... ” ইত্যাদি ( ‘ব্ৰজা-মোহন’ ) ।

৭। কোনো কোনো পদত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ কোনো চিন নাই : ই প্ৰায় পূৰ্ণ অসবীয়া সদৃশ, যেনে—

“ভূষণ হবয়া আচা হুতিয়া একলে ।

যমোলা হুনিলে আজি মৰিব বিকলে ॥

নয়াতিয়া আচা হবি নপায়া উত্তৰ ।

পানী লৈয়া বাহৰিয়া বাধা আহিল ঘৰ ॥” ( ‘ভূষণ হবণ’ ) ।

“কেৱা নিয়া খাইল মোৰ এ নৰ লৱনি ।

এছি বুলি হয় হয়ি কান্দে বহুমনি ॥

ঘন খিৰ থৈয়াছিলো তাৰো গৈল থায়া ।

এছি বুলি কান্দে কান্ধ ভাণ্ডি গড়িয়া ॥” ( ‘ভূমি লুটিয়া’ )

৮। ভেঙৰ ভাষা সবল, অলঙ্কাৰবিহীন। কোনো কোনো ঠাইত অতি লঘু আৰু প্ৰায়া ভাষাই ভাষাৰ মান পৰ্য্যন্ত খলন কৰা যেন লাগে, যেনে, “মাৰৰ পৈ” ( ‘কোটোৰা খেলা’ ) গোৱাল-গোৱালিনীৰ উক্তি ।

“অৱ ভভাৰক ভয়ে হামাক অপষণ দেৱত” ( ‘পিম্পৰা গুচুৰা বুৰুৰা’ )—গোৱালিনীৰ প্ৰতি ঐক্যকৰ উক্তি ।

৯। ভেঙৰ নাট প্ৰায়বোৰ চুটি আৰু সঙ্গীত-বহুল। স্বদীৰ্ঘ কাহিনীৰ পৰিৱৰ্ত্তে চমু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত ভেঙৰ নাট্য-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত ।

১০। হাস্ত-স্বৰূপ পৰিস্থিতিৰ মাধ্যমেৰে ভক্তি-গধৰ ভাব প্ৰকাশ কৰাই মাধবদেৱৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য ।

১১। সংকুত নাট্য শাস্ত্ৰমতে ‘সঙ্গী’ নামেৰে এটা চৰিত্ৰৰ সৈতে সৃজাধাৰে নাট পৰিৱেশনৰ প্ৰাথমিক আলাপ-আলোচনা কৰে। শব্দৰদেৱে এই চৰিত্ৰৰ সংযোগ কৰিছে, পৰৱৰ্ত্তী বৈকৰ নাট্যকাৰসকলেও বহু ঠাইত কৰিছে, কিন্তু মাধবদেৱে মুঠেই কৰা নাই ।

### গোপাল আতা ( আনুমানিক ১৫৩৩—১৬০৮ খৃঃ )

কাল-সংহতি বাৰ্গব প্ৰতিষ্ঠাতা গোপাল আতা মাধবদেৱৰ এখন প্ৰধান শিষ্য ; ভেঙে তিনিখন নাট প্ৰণয়ন কৰে—

(১) জন্ন-বাজা ; (২) বোকা-বাজা ( বা জন্নবাজাৰ নক্সাংসৱ )

(৩) গোপী-উজ্জয়-সবাহ নাট ( বা উজ্জয়জান অৱ )

জন্নবাজা—বহুদেৱ আৰু মৈত্ৰকীৰ বিবাহ-বাজাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ঐক্যকৰ জন্ন

পৰ্য্যন্ত কাহিনী ভাগ এই নাটৰ বিষয়; পটভূমি ১০ম বন্ধ ভাগবত। নাটখনৰ এটা সৰ্ব্ববৃহৎ ঐক্যৰ নামাকৰণ কাৰ্য্যাবলীও সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। অইন এটা সংঘবন্দ্য এই নামাকৰণ বিষয় লৈয়েই ‘বোকা বাজা’ বা ‘জয়বাজাৰ নক্সাংসৰ’ নামেৰে এখন জুকীয়া নাট ৰচনা কৰি ইয়াক ‘পাচতি’ আখ্যা দিয়া হৈছে—‘ইতি বোকাবাজা পাচতি সমাপ্ত।’

‘পাচতি’ হলেও জয়োখন নাটৰে যে জুকীয়া অভিনয় কৰা হৈছিল সেই বিষয়েও চৰিত্ৰকাৰসকলে কৈ গৈছে যে গোপাল আজাই মাধৱদেৱৰ সাক্ষাত্ত কীৰ্ত্তন কৰিব চোহকৰ ভিতৰত ‘জয়বাজা’ৰ প্ৰথম ভাওনা কৰে। ইয়াৰ পিছদিনা ‘বোকাবাজা’ বা ‘পাচতি’ কৰা হয়।

### গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ নাট ( বা উদ্ধৱজান অঙ্ক )

বিষয়-বস্তু—কংসবধৰ পাচত মথুৰাৰ সিংহাসনত উগ্ৰসেন বহিল। কৃষ্ণও তাতৈ আছে। নন্দ-বশোদা আৰু গোপীগণক সন্তোষ দিবৰ মনেৰে তেওঁ উদ্ধৱক বাৰ্তা-বাহকৰূপে পঠিয়ালে; আৰু সেইমতে উদ্ধৱ গোকুলত উপস্থিত হ’ল। নন্দৰ দৰত উদ্ধৱে পৰম লাভৰ সন্ভাষণ লভি আপ্যায়িত হ’ল।

মূল কাহিনী ১০ম বন্ধ ভাগবতৰ পৰা আনা হলেও কবিয়ে দুই-এঠাইত বৌদ্ধিক সৃষ্টিও নকৰি থকা নাই, যেনে—

(১) গোপীসকলে লগ হৈ এজন ‘পথিক’ক কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়ালে। পথিকে যেতিয়া গোপীসকলৰ বাতৰি কৃষ্ণক জনালেগৈ কৃষ্ণই তেওঁক বহুপ্ৰকাৰে মান সংকাৰ কৰিলে।

(২) কৃষ্ণই এখন ‘প্ৰেমপত্ৰ’ লিখিও উদ্ধৱক দিছিল। পত্ৰখন দিয়াৰ লগে লগে গোপী-বিবহত তেওঁৰ কেনেদৰে চকু পানী সৰ-সৰকৈ ওলাইছিল তলৰ শ্লোকত এই বিবাদ-চিত্ৰ প্ৰকাশ পাইছে—

ধ্ৰু—

“বিবহে আকুল গোপী হামাহু নিমিত্ত।

স্বৰে নয়নক নিৰ থিৰ নোহে চিত্ত ॥

পদ—

মাধৱ হে উদ্ধৱক ধৰি হাত।

কহ মোহে গোপিনিক সন্মেল বাত।

আনয়ে নাহি গোপি মোহ বিনে আন।

দেহ বোধ উদ্ধৱ গোপিক বহ প্ৰাণ ॥”

### নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

ঐক্য-বিবহত নন্দ-বশোদাৰ বিবাদ, গোপীসকলৰ হা-হতাশ আদি কবিয়ে শ্লোক আৰু সলাপৰ যোগেদি সুন্দৰভাৱে ফুটাই তুলিছিল সন্দেহ নহৈছে, কিন্তু কেইটামান শ্লোক তেওঁ শব্দ-মাধৱদেৱৰ পৰা হৰাই উদ্ধৃত কৰিছে, যেনে—

“চলবে চল বন্ধ উদ্ধৱহে

স্বৰবি শোভুল মন যবে”। ইত্যাদি

পীতটো বাধৰদেৱ বচিত।

সেইবাবে — “মাই বাধৰ বিবাহে

হবৰ চেতন ভৰ জীৱন নাৰহে”। ইত্যাদি

পীতটো শব্দব্দেৰ বচিত।

‘জয়ধ্বজা’ আৰু ‘নন্দোৎসৱ’ নাট তটীয়া বৰ্জিত। বাধৰদেৱৰো ( শিল্পকৰ সৰ্বস্বীয় )  
নাট কেইখন প্ৰায় তটীয়া-বৰ্জিত।

‘নন্দোৎসৱ’ৰ আৰম্ভণি আকস্মিক, যেনে —

স্বজ্ঞাধাৰ — “আহে সামাজিক লোক, - অনন্তৰে নন্দে দেখল—

অক্লান্ত মৰুৰ মূৰ্ত্তি বালক জাত ভেল”। ইত্যাদি

বাধৰদেৱেও দুই-এখন নাটত এনে ধৰণৰ আকস্মিক আৰম্ভণি কৰি পূৰ্ব প্ৰচলিত  
নাট্য বীতিক নেগুচা দিছে।

‘গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ’ নাটখন আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বিপ্লৱত শৃংখাৰ বসান্ধক। কৃষ্ণৰ  
সৈতে গোপীসকলৰ বিবাহ-বিচ্ছেদ এই বসৰ প্ৰধান উৎস। নাট আৰম্ভণিৰ প্ৰায় লগে লগেই  
এটা দৃষ্টত এপিনে নন্দ-বলোদ্ধা, অইনপিনে বিবাহ-কাতৰা গোপীসকলক দেখা যায়। গোপী-  
সকলে মুখেৰে কোনো কথা নকয়, কেৱল গীতেৰে উভলা প্ৰাণৰ সৰ্ববাণী জনায়—

পীত। বাগ মাউৰ ধৰ্ম্মী। ভাল জোতি।

“গোপিনী—প্ৰাণ চাহে না গোয়োৰে গোবিন্দ

হামু পাপিনি পুহু : পেয়বো নাহি আৰ :

সোহি বদন অববিন্দ।

পদ — কমন ভাগ্যঅতি : ভয়োৰে স্থপৰভাত

আকু ভেটৰ মোহ চান্দ।

উগত হুৰ হুৰ : গোয়োৰে গোবিন্দ

ভয়ো গোপবধু আদ্য।

... ...

হামাৰি বহু বিধি : হাতে হৰল নিধি :

কুক কিহৰ বস তানা।”

ইয়াৰ শিল্পত নন্দ আৰু গোপবালক সৰু আহিও পীতৰ যোগেদি একেটা ভাবকে প্ৰকাশ  
কৰে আৰু শোকত বিহ্বল হৈ মূৰ্ছা যায়—

“বিলল গোপগণ : নানিলা নাৰায়ণ স্থলিল জেখনে কামে।

মুকুটি পৰল : চেতন হৰল বৰল গোপিনি প্ৰাণে।...”

ই বিপ্লৱত শৃংখাৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ আৰু ইয়াক উল্লেখ কৰিবৰ বাবে বিবোধ হাৰী  
ভাৰ, বিভাৰ, অহতাৰ আদিৰ আৰম্ভক ভাৰ কিছু অংশ এই নাটখনত পোৱা যায়। অহতাৰ  
ক্ৰমে আমি দেখিবলৈ পাওঁ গোপ গোপী সকলে “বদন চুৰণ বিলাস সব চাকল : গোপীসৰ

নিসি নিজ্ঞা নাহি কবয় :।” এই প্ৰসঙ্গতে কবিয়ে আতি উৎকৃষ্ট বিকশিত বিবাহিত্ৰী পদ্য ককণ ছবি ফুটাই ফুলিছে—

“যবি বিনে বিন নোহে জল বিনে যীন। হবি বিনে পোশিব জিহব ভেল কীন।”  
অইনজন পথিক ভিক্ৰমেও এওঁলোকৰ দুখত দুখ প্ৰকাশ নকৰি নোহাবিলে। ঐক্যকৰ অৱস্থাত ভক্সণ। তেওঁ উদ্ধৱ হাতত প্ৰেম-পদ্ম লিখি দি অশ্বৰ বেননা জনাই পঠিয়াসে। উদ্ধৱ গৈ নন্দ-বশোদাৰ কাষ পাওঁতে নন্দ-বশোদাই কুকুণ্ডল জুৰিবি বিলাপ কৰিব ধৰিলে। এনেতে স্বৰ্ণ বধ এখন নন্দৰ ঘৰত উপস্থিত হয়। সকলোৰে ধাৰণা হ’ল কুকুণ্ডল আহিছে। কিন্তু তেওঁলোক আশাত নিৰাশ হল, দেখিলে সেইজন কুকুণ্ডল নহয়, কংসদুত অকুণ্ডল। বিলাপৰ চোঁ দুগুণে চৰ্বিল।

উদ্ধৱ আহিল। নন্দ-বশোদা গোপ-গোপী সকলোৰে অৱ উপজিল। তেওঁলোকে “কুকুণ্ডল সন্ময় মনে মনে ধ্যান” কৰি আছে। এনেতে তোমোবা এটা দেখি মেয়ে “কুকুণ্ডল” বুলি স্মৃতিৰ ধৰিলে—“আহে স্নান মধুকৰ ....”

এই গীতত বিপ্লৱত প্ৰকাৰৰ পৰিমাণ দুগুণে চৰিল। নাট্যকাব্য ই এটি অভিনয় কল্পনা, মৌলিকত্বৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন।

এই নাটখনৰ স্থায়ীতাৰ বিপ্লৱত প্ৰকাৰ, উগ্ৰসেনে ঐক্যকৰ অৱস্থাত দুৰ্ব্বাহ পাতিলে, তেওঁৰ বিচ্ছেদত গোহুলত বশোদা আৰু গোপীসকলৰ শোক-সন্তাপৰ পাৰ নোহোৱাত পৰিল। শোককণী এই স্থায়ী তাবটো ককণ-বলত পৰিণত হবলৈ যিখিনি উপাধানৰ আৱশ্যক সেই যিখিনি ইয়াত অভাৱ নাই, যেনে—

বিভাব ( আলম্বন, উদ্দীপন )—ইয়াত গোহুলবাসী গোপীসকলৰ মনত মধুৰাবাসী ঐক্যকৰ মধুৰ সৌৰ্যবণ ককণ-বলৰ আলম্বন, উদ্ধৱ দূত-ৰূপে আহি গোপীসকলক দেখা দিয়াত উদ্ধৱেই এই ককণ-বলৰ অন্ততম উদ্দীপন। গোপীসকলে সেয়েহে উদ্ধৱক পাই কৈছিল :—

গীত’। বাগ ভাটিয়ালি। যান পৰিতাল।

“স্নানহ উদ্ধৱ প্ৰাণজীৱ য়েবি আই

কহু কহু গোহুলে মিলিব জনাই।”

অৱস্থাব—গোপীসকলে ভাবিলে যে ঐক্যকৰ অৱস্থাত “বাজকতা বিবাহ কবয় : হাবাহ কোন প্ৰয়োজন থিক” এই বুলি “প্ৰেমে বিহ্বল হয় : আৰ্ত্তবাৰে কৈছে ক্ৰন্দন কৰিতে লাগল : - তা দেখহ’ জয়হ।”

## অকীয়া নাটৰ বচনা-শৈলীত পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা

দ্বিজ ভূষণ—( আ: ১৫০৭—১৫৭৭ পৃ: , 'অজামিল উপাখ্যান' )

ৰামচৰণ ঠাকুৰ—( আ: ১৫২১-১৬১০ পৃ: ) 'কলমবধ'

দৈত্যাবি ঠাকুৰ—( আ: ১৫৬৪-১৬২২ পৃ: ) 'শ্ৰদ্ধত হৰণ', 'নৃসিংহ ৰাজা'

ওপৰত উল্লেখ কৰা এই তিনিজন নাট্যকাৰৰ বচনাত অকীয়া নাটৰ-বচনা-শৈলীৰ এটা পৰিৱৰ্তনৰ ছাঁ পৰিলক্ষিত হয়; এই পৰিৱৰ্তন ক্ৰমান্বয়ে পিছৰ অন্তান্ত নাট কিছুমানতো দেখা যায়। পৰিৱৰ্তনবোৰ এই—

'অজামিল উপাখ্যান'ৰ গতাংশ ব্ৰজাবলী হলেও, পত্নাংশ প্ৰায় পুৰণি অলমীয়া; পত্নাংশত ব্ৰজাবলী প্ৰভাৱ নাই বুলিলেও হয়। দ্বিজভূষণৰ বচনাৰ পয়াববোৰ শঙ্কৰদেৱৰ কীৰ্ত্তন পুথিৰ পদাবলী তথা বৈষ্ণৱী পদাবলী সদৃশ। প্ৰথমটো ভটিমা শঙ্কৰদেৱৰ 'কীৰ্ত্তন'ৰ 'অজামিল উপাখ্যান'ৰ পদাবলীৰ হবহু অঙ্ককৰণ কৰি লিখা বুলিলেও অত্যুক্তি নহয়, যেনে

“ব্ৰাহ্মণক ধৰি

নানা যন্ত কৰি

ৰাজিলেক হাত তুলি।

ভয়ে অজামিলে

পুত্ৰক ডাকিল

আইস নাৰায়ণ বুলি।

বিপ্ৰৰ মুখত

মৰন্তে শুনিয়া

হৰিৰ কীৰ্ত্তন ধনি।

প্ৰভু নাম লয়ে

বুলি খেদি আইল

বিহু হুত চাৰি প্ৰাণী।

যমৰ হুতক

খেদায়া বিপ্ৰৰ

কাটলা ৰাজ হাভৰ।

কোন ভোৰা সৰ

বুলিয়া লোথৰ

ডৰিয়া যমকিহৰ।”

( দ্বিজ ভূষণ )

“ব্ৰাহ্মণক ধৰি

জীৱ ৰাজ কৰি

ৰাজিলেক হাতে তুলি

ভয়ে অজামিলে

পুত্ৰ ডাকিলে

আইস নাৰায়ণ বুলি।

মৰন্তে বিপ্ৰৰ

হুত শুনিয়া

হৰিৰ কীৰ্ত্তন বাণী।

প্ৰভু নাম লৈয়ে                      বুলি খেদি আইল

বিফু হুত চাৰি প্ৰাণী :

ঘনৰ দুডক                      খেদায়া বিপ্ৰ

কাটিলা বান্ধ হাতৰ ।

কোন ভোম্বাসৰ                      বুলিয়া শোধৰ

ডব্বিয়া বম্বিকিব ।"                      ( শব্দবহন )

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'কংসবধ' নাটৰ পদাৱলীত শব্দ-বাহনদেহ-বচিত পদাৱলীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত 'কংসবধ'ৰ প্ৰথমটো ভটিমা শব্দবহনদেহেই আৰু শেষটো মাধনদেহৰ । পদাৱবোৰো বৈকল্প-যুগীয় পদাৱলীৰে ভৰি আছে । উদাহৰণ :—

পদ—	চিণ্ডল মাখা চৰৰ প্ৰহাৰে ।	চৰৰ প্ৰহাৰ কৰিলি শুভকাল ।
	জোসে পলাবল বস্ত্ৰ পেলাই ॥	ভাতুৱে ধোঁৱা সৰ সাক ভাৰাৰে ।
	আনন্দে বস্ত্ৰ ভাল বাচি লৈল ।	দেখিয়ে বাৰ কৃষ্ণ হুমো ভাই ।
	দেখি গোপসৰ কৰিয়ে হৰিন )	আন বস্ত্ৰ সব গোপক হেল ।
	জয় জয় কৃষ্ণ কৰে সঘনে বোল ।	সিকা সখ ৰায়ে পুৰায় দলো দিল ।
		সমাজিক সব অব হৰি হৰি বোল ॥"
		( ৰামচৰণৰ 'কংসবধ' ) ।

দৈত্যবি ঠাকুৰ-বচিত 'শ্ৰমন্ত হৰণ' আৰু 'নৃসিংহ যাজ্ঞ' নাটতো সেই একে স্বকমৰ পুৰণি অসীয়াত লিখা পদসমূহৰ চানেকি পোৱা যায় । উদাহৰণ—

"প্ৰহ্লাদে বোলয় পিতৃৰ আগে পৰম সাধবে ।  
নাহি হুসোভন পাঠ হৰি ভক্তি পৰে ॥  
পদ : —  
শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন পদ কৰিব স্মৰণ । দাস্ত সখিহ দেহা অৰ্পণ বন্দন ॥  
নববিধ ভক্তি সদা কৰ আচৰণ । কহয় দৈত্যাৰি গতি মেৰি নাৰায়ণ ॥"  
( দৈত্যবি ঠাকুৰৰ 'নৃসিংহ যাজ্ঞ' )

	"কান্দে সজ্জাজিত	সোকে আকুলিত
	নয়নক নিৰ জুৰাই ।	
	গৃহ স্তম্ভ কৰি	মোক পৰিহৰি
	কৈক গইলি প্ৰাণ ভাই ॥	
পদ : —	হুট জুৰাই	খুজিয়া নপাই
	ভাইক মাৰি নিলা ৰণি ।	
	বেকত নকৰে	মাধনক হবে
	লোকে কৰে কানাকানি ॥	
	হৰি হৰি ভাই	ভোহোক নপাই
	সোকে ধৰে সৰ্বগাৱ ।	

দিন হিনমতি                      কহয় দৈত্যাৰি  
প্ৰণামি মাধন পায় ॥" ( দৈত্যবি ঠাকুৰৰ 'শ্ৰমন্ত হৰণ' )

দৈত্যবি ঠাকুৰে সংকৃত নান্দীশ্লোকৰ উপৰি অসীয়াতো নান্দীশ্লিত বচনা কৰিছে । প্ৰথম-মাধ্যমত পুৰণি অসীয়াই বেছি, দ্বিতীয়ত নান্দীশ্লিত । এওঁৰ নান্দী-শ্লিত কেৱল ভটিমাতেই নহয়, কাহিনী-শ্লিতো অৰ্থাৎ নান্দী-শ্লিত নাট্য-বন্ধৰ চমু আভাস এটি পোৱা যায় । আশ্বৰ্য নাট্যকাব্যকলৰ নান্দী-শ্লোকত নাট্য-বন্ধৰ আভাস নাই বুলিলেও হয় । সেইবোৰ আছিল কেৱল বিবিধি-নাশন ভটি-শ্লোক ; তাৰা সংকৃত ।

## ৫ম পট

### পটতি

#### দ্বিজ বক্তিকান্ত আৰু মাধৱ দত্ত

এতিয়ালৈকে ‘পটতি’ নামৰ দুখন পুথি অসমীয়া সাহিত্যত পোৱা গৈছে; এখনৰ লিখক দ্বিজ বক্তিকান্ত আৰু আনখনৰ মাধৱ দত্ত। দুয়োখন নাটক নহলেও নাটকীয় উপাদান-সমৃদ্ধ পুথি। বচনাৰীতিৰ পৰা অনুমান হয়, দ্বিজ বক্তিকান্ত সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতাব্দীৰ কবি, জাতত ব্রাহ্মণ; বাসুদেৱ কবীৰজাৰ মৰোৱা (মোজা ওপৰ বৰভাগ, কামৰূপ)। এওঁ বৈষ্ণৱ কবি বুলিয়ে সন্মত ধৰে; কিয়নো, কোনো কোনো ঠাইত এওঁ নিজকে নিজে ‘শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ সেৱক’, ‘কৃষ্ণ দাস’ বুলি উল্লেখ কৰি গৈছে।

নান্দী-শ্লোক অনুৰূপ সংস্কৃত স্তোত্ৰ এটাৰে পুথিখনৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ-সূচক বচন। অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই তেওঁ সভাসদবৰ্গক সম্বোধন কৰি বচন মাতে। ইয়াৰ পি তে আছে, গুণমালা, দিহা, খৰ দিহা ইত্যাদি। পুথিৰ প্ৰধান বিষয়-বস্তু—বহুদেৱৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম, দৈৱকী আৰু বহুদেৱৰ স্তুতি, জন্মোৎসৱ, নন্দ আৰু বহুদেৱৰ বাতৰি আৰু পুতনা ৰধ। শেষৰ গীতটো শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণাচকীৰ্ত্তন সম্বলিত সুমুখ।

পুথিত প্ৰথমবাৰৰ নামটোত বাদে অইন একো পৰিচয় পোৱা নেযায়। এঠাইত তেওঁ নিজকে ‘মাধৱ দত্ত উপাধ্যায়’ বুলি অভিহিত কৰিছে, অইন এঠাইত ‘পণ্ডিত’ বুলি কৈছে। ‘উপাধ্যায়’, ‘পণ্ডিত’ দুয়োটা শব্দৰ পৰা বুজা যায় লিখক কোনোবা টোল বা ছাত্ৰ সঙ্ঘৰ শিক্ষক, গুৰু বা আচাৰ্য আছিল। ‘উপাধ্যায়’ পূৰ্বপুৰুষৰ উপাধি হবও পাৰে।

প্ৰথম আধ্যাত কবি জয়দেৱৰ দশাৱতাৰ স্তোত্ৰেৰে পুথিখনৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে। দ্বিতীয় আধ্যাত আছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম কাহিনী, ইয়াৰ বিভাগ সাতটা; প্ৰত্যেক ভাগত ‘দিহা’ আৰু ‘পদ’ আছে। ‘পদ’ সমূহৰ কিছুমান শব্দব্দেৱৰ দশমৰ পৰা উদ্ধৃত। তাৰ মাজে মাজে ‘দিহা’। শব্দব্দেৱৰ ‘কীৰ্ত্তন’ আৰু দুৰ্গাবৰৰ গীতি ৰামায়ণ’ৰ বীতি অনুকৰণত এই ৰচনা হৈছে। এনে কৰাৰ উদ্দেশ্য কি? দুৰ্গাবৰৰ গীতি ৰামায়ণ’ নাটক নহয়’ কিন্তু নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপুষ্ট। শব্দব্দেৱৰ ‘কীৰ্ত্তন’তো ইয়াৰ একবি কণি আভাস নোহোৱা নহয়। সেয়েহে, ‘পটতি’ৰ এই ৰচনা-বীতিয়ে কাব্যধনিক গীতি-নাটকৰ পৰ্যায়লৈ টানি লৈ যায়। কিতাপখনৰ তৃতীয় আধ্যাৰ পৰা এই নাটকীয় ভঙ্গীটো চকুভ-লগা। ইয়াৰ প্ৰাৰম্ভণিতে থকা সংস্কৃত স্তোত্ৰটো অসমীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোক-সদৃশ। ইয়াৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ-সূচনা। তেওঁ অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই ব্ৰজাৱলী ভাষাত বচন মাতি কয়, এয়া ‘কৃষ্ণক জন্মবাত্ৰা’। ইয়াৰ পিছত দুটা গীত সন্নিবেশ কৰা হৈছে—এটা শব্দব্দেৱৰ ৰচিত তটমা আৰু আনটো সুমুখি গীত। গোটেইখন পুথি দিহা, পদ আৰু ব্ৰজাৱলীত লিখা প্ৰভাৱশেৰে পৰিপূৰ্ণ।

মাধৱ দত্তৰ ৰচনাত দুখনা পূৰ্ব কবিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট শব্দব্দেৱৰ আৰু গোপাল আৰ্য। গোপাল আৰ্যৰ ‘জয়-বাত্ৰা’ত থকা সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনকাকিৰ সৈতে এইখনা লিখকৰ সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনকাকি হুবহু একে। অন্ত্যস্ত গীত, পদ আৰু ৰচনাসমূহক মাজেদিক এই প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।



## ৬ষ্ঠ পট

### অকীয়া নাট্যাভাস-সম্বল সংস্কৃত নাট\*

[ বচনা শৈলীত অঙ্কিত পৰিৱৰ্তন ]

- |                                     |                                     |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| ১) কামকুমাৰ হৰণ কবিত্ত্ব বিজ্ঞ      | (২) বিশেষ জ্ঞয়োদয়—গৌৰীকান্ত বিজ্ঞ |
| (৩) শম্ভুচূড় বধ দ্বীন বিজ্ঞ        | (৪) ধৰ্মোদয় নাটক ধৰ্মদেৱ গোন্ধামী  |
| (৫) ত্ৰীকুক্ষ প্রয়াণম্ - বিভাবাগীশ | (৬) লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল ভক্তভৰণ দেৱ   |

এই নাটকেইখন মূলতঃ সংস্কৃত নাট হলেও অকীয়া নাটৰ আভাস সম্পন্ন হোৱাত ইয়াক অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত এক অভিনৱ সৃষ্টি বুলি কৰা পাৰি। সংস্কৃত নাটবোৰত সংস্কৃত ভাষাৰ সৈতে নানাবিধ প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ সংযোগ কৰা হৈছিল। অকীয়া নাটবোৰ ব্ৰজাবলী-প্ৰধান হলেও প্ৰয়োজন অনুসৰি ই সংস্কৃতৰ সংযোগ লাভ কৰিছে। এই সংস্কৃত নাটকেইখনত সংস্কৃত ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য থাকিলেও মাজে মাজে গীত ভটিমা আদিত ব্ৰজাবলী প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। তুলনা-মূলক আলোচনাৰ বাবে তলত অকীয়া নাটৰ সৈতে এই নাটবোৰৰ সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্যসূচক কেইটামান বিষয় উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

#### সাদৃশ্য—

- (১) আত্মোপাস্ত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা, (২) সঙ্গীত প্ৰাচুৰ্য্য
- (৩) লেছাৰি, মূকাবলী, ভটিমা (ভটিয়া), কোঁ (বাগ), একতাল (তাল) আদিৰ সন্নিৱেশ,
- (৪) ব্ৰজাবলী গীত, (৫) আদি বা প্ৰস্তাৱনাৰ ভটিমা আৰু অন্ত্য বা শেষ ভটিমা।

#### পাৰ্থক্য—

- (১) নাট কেইখন একাক নহয়।
- (২) অকীয়া নাটৰ প্ৰতিটো সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি ব্ৰজাবলী গম্ভীৰ লগে লগে দিয়া হয়। ইয়াত সেই ৰীতি নাই।
- (৩) অকীয়া নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰৰ মুখত এবাৰ-দুবাৰ মাথোন বিক্ষিপ্ত সংস্কৃত গম্ভীৰ বচনৰ বাহিৰে, বাকী গম্ভীৰ-ভাগৰ মাধ্যম ব্ৰজাবলী। ইয়াৰ গম্ভীৰ ভাগৰ মাধ্যম সংস্কৃত।
- (৪) প্ৰথম তিনিওখন নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত 'মাদ্ৰিক' (অৰ্থাৎ মূৰক-বাদক) নামৰ ভূমিকা এটিৰ সংযোগ কৰা হৈছে। অকীয়া নাটৰ গায়ন বায়নসকলে গীত গায় আৰু বাজ (তাল-খোল-মিৰং) বজায়। ভেঙলোকৰ মুখত বচন নাই। এই তিনিখন নাটৰ 'মাদ্ৰিক' অকীয়া নাটৰ 'সঙ্গী' নামৰ ভূমিকা সঙ্গ; ভেঙলোকৰ সৈতে আলাপ-আলোচনা কৰে।

\* ইয়াৰ প্ৰথম তিনিখন নাট ১৯৬২ চনত ডঃ সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ সম্পাদনাত অসম সাহিত্য সভাৰ বোম্বেত 'কপকল্প' নামৰ কিতাপত প্ৰকাশিত হৈছে। ইয়াত এই তিনিখন নাটৰ আগোচৰা সেই প্ৰকাশিত পুথিৰ পাঠেৰে তিৰিহ কৰা হৈছে। ৪র্থ, ৫ম, আৰু ৬ষ্ঠ নাট বৰ্তমান দুৰ্ভাগ্য; গতিকে, আগোচৰা অসম্পূৰ্ণ।

(৫) 'বিশেষ জন্মোদয়' নাটকৰ বাহিৰে প্ৰথম দুখনত নাট্যকাৰৰ চৰম ৰাজাহুগড়্যৰ ভণিতা-সমূহ লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। 'কাম কুমাৰ-হৰণ' নাটত বিভিন্ন গীত-পদ আদিত ৰাজ-ভক্তি-সূচক বাক্য-বচন সন্নিবেশ কৰাৰ উপৰিও, প্ৰস্তাৱনাত 'মাৰ্দ্দিক'ৰ বচনত ইয়াৰ এটা চৰম চানেকি কিদৰে স্থিতি হৈছে তলৰ উদ্ধৃতিটোৰ পৰা বুজা যাব—

'মাৰ্দ্দিক'—অয়ে সূত্ৰধাৰ কিম্বদ্বিধেয়ম্ ? (সূত্ৰধাৰ, ইয়াত কি হব ?)

সূত্ৰধাৰ—আঃ অৰে মাৰ্দ্দিকধাৰ, মলিনচক্ষুসা কিং ন পশ্যসি ? ৰাজাধিৰাজঃ শ্ৰীশিৱসিংহ মহিপালঃ শ্ৰীপ্ৰমথেশ্বৰী মহাদেৱী সহ সমাগতা নাট্যবিত্তমনা ৰজশালামুখ মৰলোক্য সিংহাসনমাকটঃ স্থিতবান্।

(হেৰ' অধ্যম মৃদঙ্গ বাদক, কণা চকু দুটাৰে তই দেখা নাই নেকি ? ৰাজাধিৰাজ স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ মহাৰাণী প্ৰমথেশ্বৰী সহিতে অভিনয় চাবৰ মনেৰে আহি ৰজশালাৰ পিনে মুখ কৰি সিংহাসনত বহি আছেহি)।

(৬) প্ৰতিখন নাটৰ প্ৰতি অক্ষৰ শেষত দেৱ-প্ৰণতি বা ৰাজ-প্ৰশস্তি অইন এক বৈশিষ্ট্য। 'কামকুমাৰ হৰণ' নাটত মন্ত্ৰী বৰফুকনৰ প্ৰতিও এনে প্ৰশাস্ত বচন দিয়া হৈছে।

ধৰ্মোদয় নাটক—(১৭৮০-১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মদেৱ গোস্বামী—

[কপক নাটৰ অভ্যুদয়]

নাট্যকাৰ ধৰ্মদেৱ গোস্বামী কামৰূপৰ কৈহাটি সত্ৰৰ গৌসাই। 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়' নামৰ কপক নাটৰ আহিত এই নাট ৰচিত; বিষয় বস্তু মোহামৰীয়া বিদ্ৰোহ; স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহক (১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মাৱতাৰ ৰূপে অঙ্কিত কৰি মোহামৰীয়া বিলাকক পাপৰ প্ৰতীক ৰূপে কল্পনা হৈছে। স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহৰ ৰাজসভাত এই নাট অভিনয় কৰা হৈছিল।

'ঐক্য প্ৰয়াগম্' নাটৰ কলা-কৌশল সম্বন্ধে পুথিখনৰ পৰা একো কব পৰা নাযায়। কেৱল ইমানকে জনা যায় যে ইয়াৰ লিংক ৰিজাৰাণীল; তেওঁ আচাৰ্য্য পকাননৰ পুত্ৰ। নাট্য-বস্তু মহাভাৰতীয়—পাণ্ডৱকলে বনবাসৰ পৰা প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰাৰ পাছত ঐক্যই শাস্তিৰ প্ৰস্তাৱ লৈ কোঁৱৰসকলৰ কাষ চাপিল; কিন্তু বিফলনোৰথ হৈ উভতি আহি সেই বিষয়ে পাণ্ডৱকলক জনোৱাত তেওঁলোক যুদ্ধৰ বাবে সাহু হ'ল। স্বৰ্গদেও প্ৰমত্তসিংহৰ দিনত (১৭৯৪-১৭৯৫ খৃঃ) প্ৰসিদ্ধ দুৱৰা কেশৱ গজাধৰ বৰফুকনৰ আজ্ঞাক্ৰমে ৰচিত ই এখন দুই অকীয়া নাট। ৰচনাৰ প্ৰধান মাধ্যম সংস্কৃত হলেও, অকীয়া নাটৰ দৰে গীত, ভাটিয়া আদিৰ প্ৰয়োগে ইয়াক অকীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। গীতবোৰত সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলীৰ অভিনৱ সংযোগ ঘটাইছে। "এটি গীতৰ নিৰ্ঘৰ্ণন তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

"অপদ নন্দিনী দেৱী হৃদয় নন্দনী। গজেন্দ্ৰ গামিনী নীতিমতী ভগৱতী।

কুকুল অপকাৰিহি হি নবতী। ৰাজসভা পত্তনতী কুলে নিৰ্বেশতী।

অভিনৱ্য বীৰবৰ পদপুত্ৰ সযে। বৃদ্ধ কবি মাৰা পতু চুই দুৰ্য্যোধনে।"

ভবিষ্যত নাট্যকাব্যে বঙ্গা জাতি যন্ত্রণা দীর্ঘ জীবন কাশনা কবি এইভাবে লিখিছে—

• श्रीमद् अथर्वसंहिता वन्द्या नाथ

প্রভাপত্নী: গো বিদ্যে প্রতিপালক:

ଅଭିକ୍ରମ: ନାନ୍ଦ୍ୟାନ୍ତ ଦୁର୍ଲୋ। ବ୍ରବି

তস্যামাতা প্রসিদ্ধ তদ্ব দ্বন্দ্ব

दशमं ब्रह्म कुरुते जीवाः

শ্রীকৃষ্ণ প্রমাণম্ বিত্তীৰ্ণ অঙ্ক সমাপ্ত । ৩৬

ডক্টৰবৰ্জন দেৱ শ্ৰেণীত 'লক্ষণৰ শক্তিশেল' নাটৰ বিষয়-বস্তু বাহাৰখন। ভাৰ্য্য বাধ্যৰ  
প্ৰধানকৈ সন্মত হলেও, ব্ৰজাৱলী গীত আৰু ব্ৰজাৱলী গল্প ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কৰা আছে।  
এই নাট স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ (১৭৫১-১৭৬৮ খৃঃ) ৰাজসভাত অভিনীত হয়। নাটখনিত  
প্ৰয়োগ কৰা সংস্কৃত গদ্যৰ চানেকি এটি তলত দিয়া হ'ল—

“বে বে ইন্দ্রজিত বর্বব, মদহাক্য শূ। স্বয়ং পঞ্চবৎসবাং গুরু গোবরম্ ন মন্তসে। তব  
 পিতা লভেতবঃ স্বয়ং স্বয়ং পাপম্ চকাবে তৎ সর্বম্ তদ্বাঞ্চে কথামি—ধৰণ্যাং গুরু-বিজ  
 গো-মজ্জান চ অলভত তৎ সর্বম্ বিনাশকবোণে। ...”

हेयात थका उज्जायनी गीतब चानेकि—

“ତଳେ କପିବର

ਕੈਲਾਸ਼ ਨਗਰ

বিভোপন দ্বিব্যপুৰী ।

बायब कार्याक

সিতে। সাধিবাক

শিবব হেন নগরী ॥

শ্বেত বর্ণচয়

অতি সুশোভয়

মনোজ্ঞবত্তন বৈদ্য সদন

পেখি জুবায় তম্ব মন ॥

## হেনয় নগৰে

## हनुमन्त वीर्य

দ্বাব বিপৰীত ভৈলা উপস্থিত ।

## ବୈଦ୍ୟାଳୟ

## ডক্ট বঙ্গ

সোহি পদ সুশোভিত ॥”ঃ.

প্রাচীন যৈথিনী নাটক সৈতে অসমীয়া নাটক সংযোগ সূত্র

ব্রজাবলী-মিশ্রিত এই সংস্কৃত নাট্যবোৰে অতীত অসমৰ সংস্কৃত ভাষা সাহিত্যৰ চৰ্চা  
ধকাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ এটি দাঙি ধৰাৰ উপৰিও, প্ৰাচীন মৈথিলী নাটৰ সৈতেও অসমীয়া নাটৰ  
অইন এটি সংযোগ সৃষ্টিৰ সন্ধান দিয়ে। মৈথিলী কবি বিজ্ঞানতিৰ ব্ৰজাবলীয়ে অৰ্দ্ধায়া নাটৰ  
ব্ৰজাবলীত কিছু হাঁ পেলাব পাৰে বুলি আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। বৰ আখ্যা 'বচনাৰ

• 'आव'हम' १८९९ चक्र ०२१ बहस ०८८ मरणा ।

† विशिः मज्जव नृषाकालं कुत्रापि भूयः गवां शुभा ।

† ଉତ୍ତମ ଉପାଶାନ୍ତ୍ରୀୟ ଯାହେଉ ବେଳେ ସବୁ ଆସିବ ।

আত্মনামিক উৎস' দৃষ্টব্য)। ইয়াত মৈথিলী নাটৰ সৈতেও এটি সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা গ'ল। অতীতৰ মৈথিলী নাটবোৰত ভাষাৰ মাধ্যম আছিল সংস্কৃত আৰু মৈথিলী; বচনসমূহ সংস্কৃত আৰু গীতবোৰ মৈথিলীৰ মাধ্যমত বচনা কৰা হৈছিল। অসমৰ এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ ভাষাও মূলতঃ সংস্কৃত হলেও ব্ৰজাৱলী-বিমিশ্ৰিত হোৱাত এই সাদৃশ্য আংশিক নৈ অসমত অসমত্যাৰ বিষয়।

'অন্ধাৱলী' ( : ২ ভাগ ) ৰ পাতনিও কালিৰাম মেধিয়ে কৈছে, মৈথিলী কবি উমাপতিৰ কিছু প্ৰভাৱো অসমীয়া নাটত পৰিব পাৰে। কিন্তু দুই-এজন সমালোচকৰ দৃষ্টিত উমাপতি ১৮শ শতিকাৰ কবি।\* এই মত যদি সঁচা হবলৈ হয়, তেন্তে অষ্টাদশ শতিকাৰ এই অসমীয়া কবিসকলে মৈথিলী কবিক অনুকৰণ কৰি লিখিছে বুলি ভাবিব কোনে কৰাই চুঠে। এইবোৰ বচনা মৌলিক বুলিয়েই ক'ব লাগিব।

## ৭ম পট

### অপ্রকাশিত অক্ষীয়া নাট

এতিয়ালৈকে বিবোৰ অক্ষীয়া নাট উদ্ধাৰ কৰা হৈছে তাৰ ভিতৰত অপ্রকাশিত নাটৰ সংখ্যাই অধিক। তলত এনে নাট কেইখনমানৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দিয়া হ'ল—

অবাসন্ধ-বধ—গোপাল (পুৰাতত্ত্ব বিভাগ); ভটিয়া-অমৃতত্ব দুটি নান্দী স্নোকেৰে ইয়াৰ আৰম্ভণি হৈছে। বন্দী নৃপতি সকলৰ দুখ-দুৰ্গণা বৰ্ণনা কৰি অবাসন্ধই গম্ভীৰ বচন মাতে। এনে গম্ভীৰ নাটখনিৰ অধিক অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত এই দুৰ্জয় অবাসন্ধৰ পঞ্চদশ শ্ৰেণী ঘটে। কাহিনী ভাগৱতীয়। 'ভক্ত-বিহীন বীন গোপাল' ভণিতা নাট্যকাৰজনৰ আংশিক প্ৰকৃতি পৰিচায়ক।

কংস বধ নাট—জয়নাথ দেৱ

সীতাহৰণ (বালি-বধ)—জয়নাথ দেৱ

বলি-ছলন—জয়নাথ দেৱ

কুলাচল বধ - লক্ষ্মীনাথ দেৱ

এই নাট চাৰিখন নমাটি সত্ৰ (শিৱসাগৰ)। জয়নাথৰ বসতিকাল ১৭০০—১৮৫০ খৃঃ, লক্ষ্মীনাথৰ ১৮০০—১৮৩০ খৃঃ আঃ।

'সীতাহৰণ'ৰ বাহিৰে বাকী কেইখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণ আৰু মহাভাৰত। প্ৰকাশ মাধ্যম সংস্কৃত-ব্ৰজাৱলী।

সিদ্ধুৰাপৰ্ব যাত্ৰা—লক্ষ্মীনাথ মহন্ত। জয়ত্ৰথ বধ—দুয়োখনৰ কাহিনী মহাভাৰতীয়। যজ্ঞ-সম্পাদন হেতু সিদ্ধুৰা নৃপতি বনলৈ যাওঁতে যি ঘটনা সংঘটিত হয় ইয়াত তাকেই নিবেদন কৰা হৈছে। 'যাত্ৰা' শব্দৰ প্ৰয়োগ হলেও ই সৰ্বসাধাৰণ অক্ষীয়া নাট্য-বীতি-সম্পন্ন ৰচনা বিনে অইন একো নহয়। কৃষ্ণভক্তিৰ সঘন উল্লেখ এই বীতিৰ অন্ততম লক্ষণ

(১) "কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ ছিল সাৰ

(২) "কৃষ্ণৰ ভূত্যৰ ভূত্য লক্ষ্মীনাথে কয়।"

সিদ্ধু ৰাজা যাত্ৰা বিহাৰ।"

নাট দুখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

সুভদ্ৰা হৰণ—শ্ৰীৰামানন্দ দেৱ গোছাৰী

পতালিকাণ্ড—শ্ৰীৰামানন্দ দেৱ গোছাৰী

বাৰণ বধ—শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোছাৰী

ভৰণীসেন বধ - শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোছাৰী

অমৃত মন্ডন—শ্ৰীমহেশ্বৰ দেৱ গোছাৰী

প্ৰথম দুগৰাকী নাট্যকাৰ ভাই ককাই; বসতিকাল—১৭৫০—১৮০০ খৃঃ আঃ, তৃতীয় গৰাকীৰ বসতিকাল ১৮০০—১৮৩০ খৃঃ আঃ। এই নাট পাঁচখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল কৰতিপাৰ সত্ৰ—(দক)।

[ চৰিত-মূলক নাটৰ অভ্যুদয় ] শঙ্কৰদেৱৰ জন্মবাহা— কেশৱকান্ত

এইজনী নাট্যকাৰ ভাগৱতৰ ৭ম আৰু ১২ম স্কন্ধৰ বচক কেশৱ কাব্যৰ হব পাৰে। নাটকত এওঁ শঙ্কৰদেৱৰ ভায়েকৰ নাতি আৰু শঙ্কৰ-ভক্ত বুলি আত্ম-পৰিচয় দিছে; গতিকে শঙ্কৰদেৱৰো নাতি। নাটৰ ৰচনা ষোড়শ শতিকাৰ আগৰ নহয়। গোপাল আতাৰ ‘শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মবাহা’ৰ অল্পকৰণত নাটখনিৰ গাখনি নিৰ্মিত হৈছে। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক নাটকৰূপে ৰূপায়িত কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে অভিন্ন বুলি অঙ্কিত কৰা হৈছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এটা শ্বৰণীয় পদক্ষেপ। প্ৰাপ্তিস্থান পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

সৰবাস্থৰ বধ—বিজ্ঞ ভৱকান্ত মহন্ত।

বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ ( ১৭২৫—১৮১০ খৃ: ) আজ্ঞাত এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰ কুপৰাবী সত্ৰৰ অধিবাসী। বাঁহজেঙনি সত্ৰৰ বাহুৰুক্ষ খনিকৰ নামৰ এজন ভক্তই এই নাটৰ নকল এটি লিখি উলিয়ায়। উক্তৰ লক্ষীমপুৰৰ গৰেহাগা মৌজাত ইয়াৰ ভাওনা হয়। ভণিতা তুলনীয়া—

“কহে তুহি লীলা ভৱকান্ত দেৱ	বাঁহ জেঙনিৰ শ্ৰীবাহুৰুক্ষ আনি লেখিলে,
ভৱকান্ত কুপৰাবী সত্ৰাধিপ,	গৰেহাগা মৌজাত ভাও কৰিল।
সম্ভতি দাতা শ্ৰীকমলেশ্বৰ নৃপ	কৃষ্ণপুত্ৰ সৰবাস্থৰ বধ নাট সমাপ্তম্।”

আখ্যান ভাগৱতৰ, প্ৰাপ্তিস্থান পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

ব্ৰজাবলীৰ মাধ্যম হলেও আধুনিক অসমীয়া শব্দৰ প্ৰয়োগ-প্ৰাচুৰ্য্য নাটখনিৰ অন্ততম বৈশিষ্ট্য। কামদেৱে বেতিয়া বুকু ফিল্কাই ফেৰ পাতি উঠে, সৰবাস্থৰ মন্ত্ৰী কোডবাক্‌ই কামদেৱক অবাইচ ভাৰাৰে গালি পাৰিছে; পৰিজে ব্ৰজাবলী বুলি কেনিবা লুকাল।

হৰিশ্চন্দ্ৰ-উপাখ্যান নাট—পদ্মকান্ত ( পূৰ্ণকান্ত )

শঙ্কৰদেৱৰ ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান’ কাব্যৰ আৰ্হিত এই নাটখনিৰ নাট্যবস্ত্ৰ নিৰ্মিত; খোৰতে কবলৈ হলে, ই শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰ ৰূপান্তৰ বুলি কলেও ভুল নহয়। কেৱল বিষয় বস্তু ক্ষেত্ৰতে নহয়, ভাষা-বিষয়ক অল্পকৰণো নাটখনিত লক্ষ্যীয় বিষয়; ভলভ ইয়াৰে নিদৰ্শন স্বৰূপে দুই-এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ’ল; বিৰামিজৰ অৱিসৃষ্টি দেখি কোৰা হৈছে—

“কৈব পৰা বৈ পাৰলেক ধুমকেতু, ঋষি বনবাসী ৰাজা ভৈলা আলি কেনি থাকো আমি।” ( নাট )

“কৈব পৰা আলি পৰিলেক ইটো বিৰামিজ ধুমকেতু

ই হেন ৰাজ্যত স্থখত বঞ্চিত নপাইলো ইহাৰ হেতু।” ( কাব্য )

বিৰামিজই উক্তৰ দিছে—

“জানিলো লৈবাক খোজ যোৰ ৰাজ্য কাঢ়ি

ধিক্‌ ধিক্‌ ধৰ্মহীন হৰিশ্চন্দ্ৰ হাবী।” ( কাব্য )

ভাষা-বীতি আধুনিক অসমীয়াৰ সৈতে সমান্তৰাল-প্ৰায়। ব্ৰজাবলী প্ৰভাৱ নগণ্য।

“ইকথা বহোক” এনে একোটা আকৰ্ষিক বহিষ্কৰ্ত্তি কাৰ্য্য-কাহিনীৰ হানকালৰ পাৰ্থক্য-সূচক বচন।

“হীন হীন অন্নবতি পয়কান্ত বল। কৃষ্ণপদ শিবে ধৰি পয়কান্ত বল।”

অস্তান্ত বচনৰ উপৰিও এই ভণিতা নাট্যকাৰৰ কৃষ্ণ-পদ-পত চিত্ৰটিৰ সমুজ্জল ইঙ্গিত।

নাটখনৰ প্ৰাঙ্গিহল—চুৰ্চৌকী ( নগাওঁ )—পুৰাতন বিজ্ঞান।

অমৃত ময়ন, বাজা—সন্ত দ্বান

ইয়াৰ বিষয়বস্তু আদিকাণ্ড বায়ৱণ আৰু ভাগৱত পুৰাণ ( ৮ম আঃ )।

প্ৰাঙ্গিহান—পুৰাতন বিজ্ঞান।

কংস বধ—কৈৱল্যানন্দন দেৱ

শ্ৰমন্ত হৰণ— ”

অমৃত ময়ন— ”

বায়জয়— ”

পুতনা বধ—কৈৱল্যানন্দন দেৱ

বুদ্ধিকা ভঞ্জন— ”

ভোজন ব্যৱহাৰ— ”

ধেমুকাহ্নৰ বধ— ”

‘বায় জয়’ত বাহিৰে বাকী কেইখন নাট ভাগৱত পুৰাণৰ কাহিনীত প্ৰতিষ্ঠিত :  
কেউখনৰ প্ৰাঙ্গিহান—দ্বিহিংসজ।

[ অমিত্ৰাক্ষৰ চুৰ্চৌকীৰ সূচনা ]

গোপীহৰণ—প্ৰেমভূষণ

এই নাটখনিও দ্বিহিংসজৰ প্ৰাচীন সাঁচিপতীয়া সম্পদ। নাট্যকাৰ প্ৰেমভূষণ এই সজপ্ৰস্থৰ অন্ততম প্ৰস্থ অধিকাৰ। অইন কি, স্বৰ্গদেও শিৱসিংহই ( ১৭১ — ১৭৪৪ খৃঃ বাজসকাল ) তেওঁৰ সৈতে বন্ধুত্ব-পাশত আবদ্ধ হৈ তেওঁৰ প্ৰতি বহুপ্ৰকাৰ সহায়-সহায়ত্বভিৰ অৰিহণা আগ বঢ়াইছিল। তেওঁৰ পুত্ৰসম্বৰ ভিতৰত কৈৱল্যানন্দনদেৱ অধিক খ্যাতিসম্ব। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যাষ্টকৰ নিপুণ খনিকৰ কৈৱল্যানন্দন ১৭১৫ খৃষ্টাব্দত সংসাৰধামত অৱতীৰ্ণ হয়। ব্যক্তিগত আৰু ৰাজনীতিগত হেতু বিশেষত তেওঁ স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ বিশেষ সাদৰ সন্তোষ লাভ কৰে। দেৱোপৰ দৈহিক সৌন্দৰ্য আৰু অল্পময় ব্যক্তিত্ব তেওঁৰ উত্তম পৰিচায়ক আছিল। কেৱল এয়ে নহয়, প্ৰত্যেক ৰাজ-লক্ষণ বাজিয়ে তেওঁৰ প্ৰতি বজাঘৰীয়া দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈও সক্ষম হয়। তেওঁৰ পাণ্ডিত্যই সকলোকে চমক বুহায়। তেওঁ ৰাজ-সন্মান লাভ কৰে; বজাঘৰীয়া প্ৰশংসা-বাণীয়ে তেওঁৰ মৰ্যাদা বঢ়ায়। বজাঘৰৰ পৰা তেওঁক “চিহ্নপ গৌসাই” সজাৰে বিভূষিত কৰা হৈছিল। বজাঘৰৰ পৰা এনেবোৰ অল্পপ্ৰেৰ্ণ-নিপ্ৰেৰ্ণ লাভ কৰি দ্বিহিং সজ, এসময়ত জয়-জয় বয়-বয় হৈ পৰিছিল আৰু এই সজখনক ‘ৰাজসজ’ আখ্যাও দিয়া হৈছিল।\*

বৰদী বন্ধ-কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তক ( ১৮২৮—১৮৭৪ খৃঃ ) বন্ধ-সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ

\* দ্বিহিং সজৰ যুগলী—ভৱেশ্বৰ বৰা।

ছন্দৰ উদ্ভাৱক বুলি কোৱা হয়; আৰু অসমীয়াত তেওঁৰ বীতি অহুকৰণ কৰিয়েই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ হয় বুলি মত পোষণ কৰা হৈছে। কিন্তু দিহিং সত্ৰৰ এই নাট্যকাৰ গৰাকীৰ বচনালৈ মন কৰিলে এই মত আৰু নৰহে। কৈৱলানন্দনৰ আবিৰ্ভাৱ কাল ১৭১৫—১৭৮২ খৃঃ অৰ্ধাংশ মাইকেল মধুসূদনতকৈ প্ৰায় এশবছৰ আগ। তেওঁৰ বচনাৰ ঠায়ে ঠায়ে এইবিধ বচনা-বীতিৰ আভাস শিপাই পৰা দেখা যায়; কবিতুলন্ত সবল কল্পনা অহুভৱ কৰা যায়। তেওঁৰ বচনাৰ পৰা দুই-এটি উদ্ধৃতি তলত দিয়া হ'ল—

“আ: বক্ষিৰ কিমতে মধুপূৰ্বে—                      জন হেৰ অক্ৰুৰ মম বাক্য—  
বক্ষি কুলে তযু বিনে—                                      নাহি শ্ৰেষ্ঠ হিতকাৰী মম—  
বথে চৰি গৈয়া বাম-কক্ষক বুজায় আনিয়ো হেথা।  
কুবলয় দন্ত ভিৰি মৰাইবো—                      ছলে-বলে প্ৰাণ যদি বহে—  
বজালা পাৰ্শ্ববেক—    মল্লসবে বজ্জ ভিৰি মাৰিবেক—  
এহি উপায় কৰি বৈৰক নাশিবো—                      আত্মাক বক্ষা কৰিবো।”\* (‘কংস-বধ’)

গীত-পদ-ঘোষা কপী কাব্যকাননো ‘চিকুণ-গোসাঁই’ৰ চিকুণ লেখনীৰ পৰশ পাই কপে-বসে বিনন্দীয়া হৈ পৰিছে আৰু তাতো তেওঁৰ এই অপূৰ্ব বচনাৰীতিয়ে ভূমুকি নেমাৰি থকা নাই। তেওঁৰ অমিত্ৰাক্ষৰত কোনো স্থিৰ-বীতি চকুত নপৰে; কেতিয়াবা বচন একাক্ষৰ আদিত, কেতিয়াবা মাজত আৰু কেতিয়াবা শেষত বতি বা বিবতিৰ উমান হয়; আৰু তাতো পৃথক শাবী বা পৃথক ছন্দৰ অহুমান হয়।

স্ৰমন্তহৰণ—বজ্জচক্ৰ দেৱ, দিহিং সত্ৰত প্ৰাপ্ত।

ফলগুণা—(১) যতুমণিদেৱ (‘বৰআতা’)—এই নাট দ'ল-ঘাত্ৰা উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ ভাল।

অজামিল উপাখ্যান—(২) উদিতৰামদেৱ, আখ্যান ভাগৱতস্থ। উদিতৰাম বতিকান্তৰ পুত্ৰ আৰু যতুমণিদেৱ পৌত্ৰ।

ভীষ্ম-নিৰ্বাণ (৩)—পূৰ্ণানন্দদেৱ

সান্বিতী-উপাখ্যান (৪) পূৰ্ণানন্দদেৱ—পূৰ্ণানন্দদেৱ ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ লোক; তেওঁৰ ছয়োখন নাটৰ আখ্যৰ গ্ৰন্থ মহাভাৰত। প্ৰথমখনত দান আৰু বজ্জানিত ভীষ্মদেৱৰ মহাহতভতা প্ৰকাশ পাইছে, দ্বিতীয়খন সান্বিতী-সত্যবানৰ উপাখ্যানমূলক অঙ্ক। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু পাণ্ডৱৰ কথাপকথনেৰে নাট্য-বস্তৰ পাতনি মেলা হৈছে।

(৫) কংসবধ—বৃন্দাবন গোস্বামী; (৬) স্তম্ভজা-হৰণ—বৃন্দাবন-গোস্বামী;

(৭) বধাহৰ বধ—বৃন্দাবন গোস্বামী।

এইজনা নাট্যকাৰ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ। তেওঁৰ নাট্য-বস্ত ভাগৱত-মূলী।

(৮) যুধিষ্ঠিৰৰ বাৰ্জস্বয় বজ্জ—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ (১০) কৰ্ণ-পৰ্ব—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ

(৯) কুৰ্বলী বধ—

(১১) অভিমত্ৰ্য বধ—

\* দিহিং সত্ৰৰ যমোবুদ্ধ খ্যাতিমন্ত শিল্পী লুৰাকান্ত কুমাৰ মুখত শুভ।



কেউখন মহাতাৰতীয় ; নাট্যকাৰ উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ।

(১২) অৰম্ভ পৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ (১৫) হোৱাৰ পৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ

(১০) বলিহলন— " (১৬) পলা পৰ্ব— "

(১৪) কৰ্ম পৰ্ব— " (১৭) ইচ্ছাশক্তি বধ— "

উনবিংশ-বিংশ শতিকাৰ দোমোজাত জগদীশচন্দ্ৰ দেৱৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। 'বলি-  
হলন'ত বাদে বাকী কেউখন নাট মহাতাৰতীয়। ব্ৰজাবলী ভাষা মাধ্যমত ৰচিত স্তম্ভধাৰী  
বচন অবিহনে তেওঁৰ নাট্যাবলীয়ে অকীয়া নাটৰ অৰ্ধ সম্পূৰ্ণভাৱে আকোৱালি লোৱা নাই।

সীতাৰ বণ নাট—গোপালদেৱ

বাৰণ-বধ নাটক—বমাকান্ত

পতালি কাণ্ড নাট— "

কুমৰ হৰণ বা } —লক্ষ্মীনাথ

কুলাচল-বধ নাটক—কমল

হৰিহৰ বৃদ্ধ

অভিমহু-বধ—লক্ষ্মীকান্ত

কুমৰ হৰণ—কামদেৱ

এই কেইখন পুৰাতত্ত্ব বিভাগত আছে। ইয়াৰ তিত্তবত 'বাৰণ-বধ-নাটক' প্ৰায়  
আধুনিক ; ইয়াত ব্ৰজাবলী প্ৰয়োগ বৎসামান্ত পদাৱলীত প্ৰাচীন অসমীয়াৰ আচোৰ  
পৰিছে ; উদাহৰণ—

"কপিয়ে ৰাম কৰে ঘোৰ বৃদ্ধ ;

বানৰে পৰ্বতে কৰয় ঘোৰ বৃদ্ধ

বান্ধসে মাৰয় বানৰ জাকে জাকে ;

বানৰে বান্ধসে মাৰয় জাকে জাকে ।"

মুক্তাবলী ছন্দ প্ৰয়োগে সীতাদেৱীৰ অন্তৰৰ বিবাদ-তৰক কিমবে উৎখাৰ দৰ্শনীয়।

কিনো মই ৰাণী

জীৱতিয়ে বন্দী

বিধতায়ে দম্বি

কবিলেক বন্দী (এ)।"

কোথাৰ লক্ষ্যপতিয়ে সীতাৰ ওপৰত কোথৰ প্ৰতিশোধ লবলৈ বেতিয়া লবি যায়,  
বজাৰ বৃদ্ধ মজীয়ে তেওঁক এইদৰে বুজনি দি উত্তপ্ত মনত শান্তি-পানী ঢালিছে—

"তোমাৰ পুত্ৰ লক্ষ্মণে মাৰল,

সীতাক কি নিমিত্তে কাটিল,

এক জনী চুৰি কৰয়

আউৰ জনীৰ চুলি কটা যায়।"

মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাৰ ভাষা ব্ৰজাবলী।

(১) প্ৰেম-বিষাত বাজা—বমাকান্ত

(৩) ভোজন ব্যৱহাৰ—লক্ষ্মীকান্ত অধিকাৰ

(২) শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয় বাজা—শঙ্কুনাথ

(১০) মুক্তা হৰণ—চন্দ্ৰকান্ত অধিকাৰ

(৩) কংস বধ—কৃষ্ণকান্ত অধিকাৰ

(১১) কৃষ্ণ কেলি—

(৪) কল্লী হৰণ— "

(১২) অভিমহু বধ—চন্দ্ৰহাস অধিকাৰ

(৫) ৰাজসুয় বৃদ্ধ— "

(১৩) ভীষ্ম শৰণাৰ্থা— "

(৬) দৃষ্টি সংবাদ— "

(১৪) পাণ্ডৱ বৰ্ণাবোহণ— "

(৭) অৰাজুৰ বধ—লক্ষ্মীকান্ত অধিকাৰ

(১৫) বৃজাসুৰ বধ— "

(৮) ব্ৰহ্মমোহন— "

\* ওপৰত দিয়া সোতৰখন নাটৰ পৰিচিতি যোৰহাটৰ সৰস্বতী আইনজ শ্ৰীমোহনজ  
মহন্তদেৱৰপলা পোৱা হয়। নাট্যকাৰ সৰস্বতী আইনজৰ কাল অনুমান দিয়া হৈছে।

ইয়াৰ প্ৰথম দৃশ্যৰ পুৰাতন বিভাগৰ, বাকী কেইখন কৰ্মলাবায়ী সজৰ।

বিবাট পৰ্ব—কৃষ্ণকান্ত (আৱাহন ২য় বছৰ ২য় সংখ্যা ১৮৫০ শক)

(সংগ্ৰহ-কবোতা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ দাস)।

সাতত্ৰিশটা পাত থকা ই এখন সাঁচিপতীয়া নাট। প্ৰথমতে, এটা সংক্ৰান্ত শ্লোক দিয়া আছে। তাৰ পাচৰ আৰম্ভণি এইদৰে—

“জয় জয় যুধিষ্ঠিৰ বহি,	নানা দুখে বনে চলি যাহ।
পদ ঘাঘৰ বৎসৰ বঞ্চি বনে	অজ্ঞাত থাকিতে ভৈলা মনে।
পঞ্চজনে কৰি এক চিত্ত	বিবাট নগৰে উপনীত ॥”

শেষ ভণিতা—

“তীক্ষ্ণ দশ বান দিয়া কৰেন প্ৰহাৰ	বানাদাতে অচেতন গন্ধাৰ কুমাৰ।
অচেতন দেখি বথ কিবায় সাবধি।	কৃষ্ণকান্ত ভণে গিত ভাবিয়া শ্ৰীপতি ॥”

### অসমীয়া নাটৰ সংখ্যা-বহুলতা আৰু গতানুগতিকতা

কুৰি শতিকাৰ আগ ভাগত যি কেইখন অসমীয়া নাট প্ৰকাশ হৈছে সি আঙুলি মূৰত লেখিব পাৰি; অপ্ৰকাশিত নাটকেইহে আমাৰ নাট্য-সাহিত্য উঁচাল মেটুয়া। ইয়াৰ প্ৰথম কাৰণ এই যে যি সময়ত এইবিধ নাট বচনাৰ প্ৰয়োজন হৈছিল সেইটো পুৰি প্ৰকাশৰ যুগ নহয়। তাৰতৰ অজ্ঞান ঠাইতো তেতিয়া আজিৰ দৰে ছাপাখানাত কিতাপ ছপা হোৱা নাই। অসমলৈ ছাপাখানাৰ প্ৰথম আমদানি হয় ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ-ভাগত, মিছনেৰি সকলৰ অঙ্গগ্ৰহত; আৰু তেতিয়াৰ পৰাহে দুই-এখনকৈ অসমীয়া কিতাপ ছপা হব ধৰে। দ্বিতীয় কাৰণ, ছাপাখানা স্থাপন হোৱাৰ পিছতো জনসাধাৰণৰ ধৰ্মাভ্যাসই বছদিনলৈকে ধৰ্মপুথিৰ প্ৰকাশ-পথ বন্ধ কৰি ৰাখে; অসমীয়া নাটবোৰো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহ'ল। হাতেৰে ধৰ্মপুথিৰ প্ৰতি থকা বংশগত আস্থা-নিষ্ঠাই অসমীয়া নাটসমূহক নামঘৰ, মণিকূট জাদিৰ পৰা কোনো মতেই উলিয়াই দিব নোখোজে। আইন কি, আজিকালিও এনেবিধ পুথি এখন ছপান খুজিলে আমেশ-নিদেশৰ প্ৰাৰ্থী হৈ দহ ঠাইত দহজনৰ কাৰ চাপিব লগীয়া হয়।

অসমীয়া নাটৰ ঐতিহ্য পুৰণি, কিন্তু বচনা ব্যাপক। বিহান দিনলৈকে অসমত সজ-সংহতিসমূহ থাকিব, সিহান দিনলৈকে ইয়াৰ বচনা অব্যাহত হৈ থাকিব বুলি বিশ্বাস হয়। প্ৰতিজন সজাৰ্থিকাৰেই অভিব্যেক-কালত একোখনি নাট বচিব লাগে, বৰ্গত পিতৃ-পুত্ৰৰ ভিডি উপলক্ষে নাম-কীৰ্ত্তন, ডাওনা আদি কৰিব লাগে। কোনো কোনোৱে ব্যক্তিগত কাৰণতো বৰসবাহ (লগতে ডাওনা) আদি নামকীৰ্ত্তনৰ মানস কৰে। তেতিয়াও নাট-

ভাঙনাৰ কথা বাতাবিকতে ওলায়। এইদৰে অকীয়া নাটৰ সংখ্যা বৃদ্ধি হৈ আহিছে। আধুনিক নাট ৰচনাৰ লগে লগে সম্ভাষণাল ভাষে অকীয়া নাট ৰচনাও চলি আছে।

অকীয়া নাটৰ ৰচনা প্ৰায় গভাৱপ্ৰতিভা। পিতৃপুত্ৰৰ বন্ধুত্বৰ পিছত পুত্ৰই অনাৱাসে সম্পত্তি লাভ কৰাৰ দৰে কোনো সজ্ঞাত পুত্ৰই সম্ভাৱিকাৰ পদ লাভ কৰে। গতিকে কেতিয়াবা অযোগ্যজনক এনে গুৰুত্বৰ বহন কৰিব লগীয়া হয় আৰু পুত্ৰ এৰা অহুসৰি অন্ততঃ নাট এখনি ৰচনা কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰে। কলত, ক-বুলিৰ নজনাৰে বহুদূৰলৈ পঢ়িবলৈ যোৱা যেন হয়। বিভা-বুদ্ধিৰ অকাৰ হেতুকে তেওঁ 'বধা বৃং তথা স্ত্ৰিভিঃ' কৰি পাল মাৰিব লগীয়াত পৰে; ৰচনা গভাৱপ্ৰতিভা হয়। সেয়েহে কোনোমোৰ নাট কোনোবা এখনৰ হবহ অসম্ভৱ। দ্বিতীয় কথা, অভিব্যক্তি অধিকাৰজন কৃতকিত অথবা বখাৰুত অৰ্হতা-সম্পন্ন হসেও পূৰ্ব-ৰচনা বীতিৰ প্ৰতি মোহাৱত। আৰু একান্ত আত্মপ্ৰত্যয় থকা বাবে, তেনেজনৰ ৰচনাও বহু বিষয়ত গভাৱপ্ৰতিভা হৈ পৰে। এখন নাট পঢ়িলে অইনখন পঢ়িবৰ ইচ্ছা নহয়। দুখন পঢ়িলে দুখনৰ ৰূপ-ৰসৰ উমান পোৱা যায়। মহাপুৰুষ হুজুৰ খোজতে খোজ মিলাই, লেখনীতে লিখি নাট্যবসৰ কলা-কৌশল প্ৰায় অপৰিৱৰ্তিত আৰু গভাৱপ্ৰতিভা হৈয়ে ব'ল। সেয়েহে অকীয়া নাটৰ প্ৰেণী-বিভাগ কৰিবলৈ হলে বিষয়-বস্তু অবিহনে অইন উপায় একোটোৱেই নাই। মহাপুৰুষ হুজুৰ প্ৰতি থকা একান্ত ভক্তি-প্ৰৱণতাই অকীয়া নাটৰ সাহিত্যিক দিশটোক এটা নিৰ্দিষ্ট আবেষ্টনীৰ মাজত আবদ্ধ কৰি ৰাখি আহিছে। সেয়েহে সংখ্যাবহুল হলেও এইবিধ নাটৰ গুণাগুণৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি নহ'ল বুলি কলেও অত্যাক্তি নহয়। তৃতীয় কথা, "নামূলং লিখ্যতে কিঞ্চিৎ" মহাপুৰুষৰ এই অমোঘ নীতিত ধামোচ মাৰি ধৰি থকাৰ হেতুকেও নাটবোৰৰ ৰচনা শৈলীৰ ৰূপ-বীতি প্ৰতিটোৱেই চিৰদিন যেন গাঁচত মৰা বিষয়— 'একমেৱাধিতীয়হ' হৈয়ে ব'ল।

## ৮ম পট

### ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট-ৰচনাৰ পাতনি

বঙালী—মহাপুৰুষ শ্ৰীচৈতন্তদেৱে (১৪৮৬-১৫০৪ খৃ:) তেওঁৰ সঙ্গীগণৰ সৈতে ‘কল্লীহৰণ’ নামেৰে যাত্ৰা এখন অভিনয় কৰাৰ বৰ্ণনা ‘চৈতন্ত ভাগৱত’ত পোৱা যায়। কিন্তু এই যাত্ৰা নাটকখনৰ লিখকৰ পৰিচিতি একো জনা নাযায়। সেইদৰে তেওঁৰ প্ৰেৰণাত তেওঁৰ শিষ্য পশ্চিম ভাৰত নিবাসী ৰামানন্দ ৰায়ে ‘ভগৱাথ ৰজত’ নামেৰে এখন সংস্কৃত নাটক লিখে; এই নাটক ভগৱাথৰ মন্দিৰত অভিনীত হয়, ইয়াত দেৱদাসীগণে ত্ৰী কুম্বিকাসমূহ ৰূপায়িত কৰে। চৈতন্তদেৱৰ বৰ্ণনেশীৰ শিষ্য ৰূপ গোৰামীয়ে তিনিখন সংস্কৃত নাট লিখে—‘বিদগ্ধ মাধৱ’ (১৫০২), ‘ললিত মাধৱ’, (১৫০৭), ‘দানকেলি কৌমুদী’ (১৫৫০)। নাটক কেইখনৰ বিষয়-বস্তু ৰাধাকৃষ্ণ প্ৰেম। প্ৰথমখন পোনতে বৃন্দাবনত অভিনীত হয়। সপ্তদশ শতাব্দীত ‘বিদগ্ধ মাধৱ’ আৰু ‘দানকেলি’ যত্ননন্দন দাসৰ দ্বাৰা বঙালীলৈ অনূদিত কৰা হৈছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত স্বৰূপানন্দ গোৰামীয়ে ‘ললিত মাধৱ’ বঙালীলৈ অনূদিত কৰে। পৰমানন্দ সেন কবি কৰ্মপুৰে ১৫৪০ খৃষ্টাব্দৰ আগতে ‘চৈতন্ত চন্দ্ৰোদয়’ নামৰ সংস্কৃত নাটক এখন ৰচনা কৰে। ১৭১২-১৩ খৃষ্টাব্দত পুৰুষোত্তম মিশ্ৰই ইয়াৰ বঙ্গানূদিত কৰে। চৈতন্তৰ যুত্ৰাৰ পিছত ষোড়শ শতাব্দীত গোৱিন্দ দাস কবিৰাজে ‘সঙ্গীত মাধৱ’ নামৰ এখন সংস্কৃত নাটক লিখে।

এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ অভিনয় বৰ বেছিকৈ নহৈছিল; কিন্তু লগে লগে অলিখিত অৱস্থাত থকা যাত্ৰা কিছুমানৰ সঘন অভিনয় হৈছিল। লিখিত নাটকৰ অভিনয় নাই; অলিখিতবধে অভিনয় হয়—ই এটা লক্ষণীয় বিষয়। প্ৰথমতে ‘কালীদাসমন’ বিষয় লৈ বহুতো যাত্ৰা হয়; কালক্ৰমত এনে এটা যুগ আহিল যেতিয়া যেই কোনো শ্ৰীকৃষ্ণ বিষয়ক যাত্ৰাকেই এই নামেৰে অভিহিত কৰা হব ধৰিলে। ইয়াৰ পিছত কৃষ্ণযাত্ৰা আৰু চণ্ডীযাত্ৰাও (দেৱীচণ্ডী লৈ) হব ধৰিলে। ইয়াৰ লগে লগে চৈতন্তযাত্ৰায়ে সৰ্বসাধাৰণৰ মন মুহিব ধৰিলে। দ্বিত্য আৰু হৃন্দবৰ প্ৰেম আখ্যানটো যাত্ৰাৰ আকৰ্ষণীয় বিষয় হোৱাত ‘বিদ্যাহৃন্দব’ যাত্ৰা কিছুদিন চলিল। এইদৰে উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগ পালেহি। তেতিয়া পাশ্চাত্য প্ৰভাৱে যাত্ৰাক প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। এই প্ৰভাৱত গিৰিশচন্দ্ৰ বোষ (১৮৪৪-১৯১২)ৰ নাটবোৰ ওলাল। ইয়াৰ আগতে অৰ্থাৎ অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত হেৰাতিয় লেব্‌মেণ্‌ ক্লাবৰ কচ এজনে “The Disguise” নামৰ ইংৰাজী নাটক এখন বঙালীলৈ অনূদিত কৰে আৰু ১৭৯৫ খৃষ্টাব্দত ইয়াৰ অভিনয় হয়। কিন্তু এই অনুদিত নাটকখন অগ্ৰকাশিত হৈ থাকিল। ১৮৫২ চনত পাশ্চাত্য অনুকৰণত লিখা বোপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ ভট্টাৰ ‘কীৰ্ত্তিবিলাস’ নামৰ প্ৰথম ট্ৰেজেডি আৰু তাৰাচৰণ শিকদাৰৰ ‘জাহাঙ্গীৰ’ (প্ৰথম কথোঁতি) ৰচনা হয়। ইয়াৰ পিছতেই হৰচন্দ্ৰ বোষৰ ‘তাহবতী চিত্ত বিলাস’ (The

Merchant of Venice'ৰ অঙ্কবন্দ) লিখা হয়। কিন্তু কোনোখন নাটক অভিনয় হোৱা নাই।

১৮৫৭ চন বৰ নাট্য সাহিত্যৰ লেখক জবলগীয়া বহু। এই বছৰত চাৰিখন প্ৰকাশিত নাটকে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে—‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ (‘শঙ্কুয়াৰ বায়’), ‘হুম্মীন কুল সৰ্ব্ব’ (১৮৫৪—ৰাম নাৰায়ণ ভৰ্জবহু), ‘বৈদী সংহাৰ’ (ৰাম নাৰায়ণ) বিষ্ণুগোবিন্দী (কালীপ্ৰসন্ন সিংহ)।

হিন্দী—পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত বৈষ্ণৱ ধৰ্মক ভিত্তি কৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত আঞ্চলিক ভাষাত নাটক ৰচিত হয়। ইতিহাসৰ পৰা বিমান দূৰ জনা যায় ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দ পৰ্যন্ত হিন্দীত কোনো বৌদ্ধিক নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। ১৮৬৭-৮৫ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰৰ হাতত হিন্দী ভাষাত বিবিধ বিষয়ক ৰচনা সম্ভাৱ সৃষ্টি হয়। ইয়াৰ ভিতৰত ‘বিদ্যা-হুম্মৰ’ (১৮৬৮ খৃঃ) আৰু ‘সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ’ বৈষ্ণৱ ভাণ্যগৰ নাটক। ‘সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ’ নাটকৰ অৰু আৰু দৃষ্ট সমূহৰ যাজে মাজে প্ৰসিদ্ধ ৰাগ-ৰাগিনী সন্মিলিত গীতৰ সংযোগ আছে।

ভাৰতেন্দুৰ আগতে পণ্ডিত ক্ষুদ্ৰৰামে ‘হুম্ময়নাটক’ৰ অনুবাদ কৰে (ষোড়শ শতিকাৰ উল্লেখৰ্জিত)। ইয়াৰ পিছত ‘প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়’ আদি পঞ্চময় নাটকৰ ৰচনা হয়।

মুছলমান সকলৰ শাসনকাল ছোৱাত ভাৰতৰ বহু ঠাইত কৃষ্ণলীলা আৰু ৰামলীলাৰ যাত্ৰাভিনয় হৈছিল। শাসক সকলে নিজেই কোনো কোনো ঠাইত ইয়াৰ পৃষ্ঠপোষক ৰূপে কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰিছিল। ১৮৫ খৃষ্টাব্দত নবাবৰ আদেশত অমানং নামেৰে এজন সাহিত্যাহুৰাণীয়ে ‘ইন্দ্ৰসভা’ নামেৰে এখন নাটক ৰচনা কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰই সংস্কৃতৰ আদৰ্শত নতুন ধৰণৰ চুটি চুটি নাটক কিছুমান লিখে। হিন্দী নাটক ৰচনাৰ আৰ্হি মূলতঃ প্ৰাচ্য (অৰ্থাৎ সংস্কৃত); অভিনয়ৰ আদৰ্শ পাশ্চাত্য (অৰ্থাৎ ইউৰোপ)।

উৰীয়া—পঞ্চদশ শতিকাত সৰলা দাস-ৰচিত মহাভাৰতৰ দিনৰপৰা উৰীয়া ভাষাত সাহিত্যৰ ঢল উঠে। ইয়াৰ পিছতে নাট্য সাহিত্যৰ উন্মেষ হয়। সুৰ্য্যবংশী সম্ৰাট সকলৰ ৰাজত্বকাল ছোৱাৰ ভিতৰত নাট্য ৰচনা আৰু ৰচনা কৌশলে কিছু উৎকৰ্ষতা লাভ কৰিলে। এই নাটকবোৰ প্ৰথমতে জগন্নাথ মন্দিৰত অভিনীত হয়। আগৰপৰা প্ৰচলিত হৈ থকা সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত নাটকৰ ঠাইত উৰীয়া ভাষাত পোন প্ৰথম ‘পৰশুৰাম ব্যাৰোণ’ নামৰ নাটখন ৰচনা কৰিলে সম্ৰাট কপিলেন্দ্ৰই। সম্ৰাটসকলে শান্তিৰ সময়ত তেওঁলোকৰ সৈন্তসংগক বুদ্ধ অভিবানৰ প্ৰথম ঘটনা সমূহৰ নাটকীয় অভিনয় কৰিবলৈ উদগনি দিয়ে। এইদৰে নাট্য শিল্পৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ যাজত প্ৰবল অহুৰাগ অহুৰিত হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ দ্বিত্ব ভাগত হিন্দী-গীত-বহল ‘গৌৰী হৰণ’ নামেৰে আইন এখন নাটক ৰচনা হয়। এই নাটক ৰচনাৰ মূখ্য উদ্দেশ্য আছিল মহাৰাষ্ট্ৰীয় শাসকসকলৰ মনোভূটি সাধন।

পাঞ্জাবী-ৰাস—পাঞ্জাবী সাহিত্যত ‘ৰাস’ মানে ঐতিহ্যৰ লীলা অৱলম্বন কৰি লিখা বেই সেই নাটক।

নাটক—ই এবিধ গহীন বচনা; বিষয়বস্তু বৃদ্ধ-বিগ্ৰহ, প্ৰেম, ধৰ্ম আদি পৌৰাণিক আখ্যান-সংযুক্ত।

চুং—অনিৰ্ণিত অথবা যৌথিক বচনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নিৰ্ধাৰণ কৰা ই এবিধ নাটকীয় খেলালি। বিভিন্ন ঠাইত ভ্ৰমণ কৰি কুৰা পৰিত্ৰাজক 'ভাণ্ড' ('Bhand') আৰু 'ধদি' ('Dhadi') সকলৰ দ্বাৰা ইয়াৰ অভিনয় হয়। ভাণ্ড সকলে হাতত ঢাকঢোল লৈ নাটকীয় খেলালি দেখুৱাই কুৰে। পঞ্জাবৰ অন্যান্য নাটকীয় অহুষ্ঠানৰ ভিতৰত বাস ধৰিমা, বায়লীলা আৰু পুডলা নাচ উল্লেখযোগ্য। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত গুৰু নাটক লিখা হয়—'চৰাব-কোৰ' (Sharab-Kaur); লেখক শ্বৰণ সিং। অইন এখন কণক নাটক ৰাজা 'লাখনতা সিং'।

ৰাজস্থান—ৰাজস্থানৰ বায়লীলা আৰু বাসলীলা উল্লেখযোগ্য নাট্যাহুষ্ঠান। ৰাজস্থানৰ ভট্টৰ সৈতে পঞ্জাবৰ 'ধদি'ৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। এওঁলোক গায়ক, কবি। এওঁলোকে বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ বংশ গোঁৰবহুচক কবিতাৰ আবৃত্তি কৰি মাহুতক আমোদ দিয়ে।

ভামিল—তামিল ভাষাত উনবিংশ শতিকা পঞ্চম সৰ্ষসাধাৰণ ভ্ৰম সমাজে অভিনয় চাবলৈ ভাল নেপাইছিল। কুৰি শতিকাত যাত্ৰাখন এই ভাষাত নাট বচনা হয় পুৰাণৰ গল্পৰ অৱলম্বনত। ইয়াত সঙ্গীতাংশ বেছি। পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলে গম্ভীৰ নিজ ইচ্ছামতে বচন মাতি ৰায়। সেই বাবে ইয়াত শ্বাৰকৰ প্ৰয়োজন নাই আৰু বচনসমূহ প্ৰায় সাহিত্য-গুণ-বৰ্জিত।

ডেলেকু—পুডলা নাচ, যক্ষ গান আদি ডেলেকু ভাষা-সাহিত্য-সম্বন্ধীয় প্ৰথম নাটকীয় অহুষ্ঠান। 'যক্ষগান' আৰু 'বিধিনাটকম' ('Vedhinatakam') লিখিত আকাৰত বহুদিন আগতে ওলায়। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগতহে পাচাত্য প্ৰভাৱত ডেলেকুত পূৰ্ণাঙ্গ নাটক বচনা কৰা হয়। ইয়াৰ প্ৰথম নাট 'চিত্ৰানালীৰম্' (Chitranaleeyam)।

উৰ্দু—পাৰ্চী সাহিত্যত নাটক নাছিল বাবে উৰ্দু সাহিত্যতো বহুদিন ধৰি নাটক বচনা হোৱা নাছিল। কাৰণ পাৰ্চী সাহিত্য উৰ্দুৰ উদ্ভবস্থলী। ১৮৫৩ খৃষ্টাব্দত আয়ানত বৰ্চি 'ইলম-সতা' ('ইলমসতা') উৰ্দুৰ প্ৰথম নাটক বুলি কোৱা হয়। দেৱৰাজ ইলম আৰু সৰগৰ অপেন্থৰীসকলৰ কাহিনী সম্বলিত ই এখন সঙ্গীত-প্ৰধান নাটক।

পাৰ্চী আৰু উজবাৰী—'ভৱায়' ('Bhavai') উজবাৰীৰ প্ৰাচীন নাট্যাহুষ্ঠান। ১৮৬১ খৃষ্টাব্দৰ পৰা উজবাৰী নাটক বচনাৰ সূচনা হয়। ইয়াত পাৰ্চী প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য।

কন্নড়—১৮শ শতিকাৰ শেষ ভাগত কন্নড় সাহিত্যত প্ৰথম নাট বচনা হয়। সংস্কৃত 'বদ্যাবলী' নাটকৰ অনুকৰণত 'বিজয়লক্ষ্মী-কোথিল' নামৰ নাটক এখন কৰা হৈছিল। কোনো কোনো ঠাইত 'দোদডা' ('Doddada') বা 'দোদডা' (Doyadala) নামৰ নাট্যাহুষ্ঠান আছে। এইবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান। কোনো কোনো ঠাইত 'মিৰেয়া'

(“Himmela”) বা ‘ভাগবত’ অঙ্কণৰ্থেও প্ৰদৰ্শন হয়। অভিনয়ৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই মহাভাৰত, বামাৰণ আদিৰ পৰা লোৱা হয়।

জালজালজ—কথাকলি’ কেৰালাৰ প্ৰাচীনতম লৌকিক নাট্যাঙ্কণ। বুদ্ধ-শিষ্যৰ কেন্দ্ৰ এই ৰাজ্যত তেঁকাসকলে বুদ্ধৰ অতীত কালৰ পৰাই বুদ্ধৰ বাবে শিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। কথাকলিত ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিৰিষ্টি পৰিছে। পৰম্পৰা বুদ্ধলৈ আহ্বান-সূচক ভাৱ-ভাৱাবে কথাকলিৰ বিষয়-বস্তু পৰিপূৰ্ণ, ভাৱা-মাধ্যম মালমালম; বিষয়-বস্তু বামাৰণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত, প্ৰকাশভঙ্গী কাব্যিক।

মহাৰাষ্ট্ৰীয়—১৮৪০ খৃষ্টাব্দত মহাৰাষ্ট্ৰীয় নাটকৰ উদ্ভৱকাল বুলি জনা যায়। ৰজাঘৰীয়া আদেশ অনুসৰি বিক্ৰাস ভাবে নাথৰ এজন শিল্পীয়ে প্ৰথমতে মহাৰাষ্ট্ৰত এটা অভিনয় শিল্পীসভা প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু ‘নীতা-অম্বৰ’ নামেৰে এখন নাটক ৰচনা কৰি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰে। ইয়াৰ আগতে মধ্যযুগত বৈষ্ণৱ আন্দোলন কালতো যে নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল এনে নহয়, কিন্তু সেই বিষয়ে সঠিক ঐকো জনা নাযায়। নাটকবোৰ সঙ্গীত-বহুল \*।

\* প্ৰতিভা—ভগবত উল্লেখ কৰা ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট সংকলিত টোকা কেইটি বেছিভাগ ‘Indian Drama’ By Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India ৰ পৰা লোৱা হৈছে।

# প্ৰাচীন যুগ ( অভিনয়-প্ৰসঙ্গ )

## ২য় আধ্য

### ১ম পট

## অকীয়া নাট ভাওনা

‘ভাওনা’ শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ ভাও দি দেখুওৱা কাৰ্য; অইন এজনৰ ভাব-ভাৱিমা ধ্যান-ধাৰণা অইন এজনে প্ৰকাশ কৰাই ভাওনা। অলকাৰ শাস্ত্ৰ মতেও ভাৱাৱেগৰ অভিযান্ত্ৰিকেই ‘ভাৱনা’। দৰাচলতে অকীয়া নাটৰ অভিনয়কেই ভাওনা বোলা হয়। ই এটা উৎকৃষ্ট কলা; অল্লেখ্য-বিষয়ত সূত্ৰমাৰ কোশল প্ৰকাশতেই ইয়াৰ উৎকৰ্ষতা নিৰ্ভৰ কৰে। অকীয়া নাটৰ অভিনয়ৰ কলা-কোশল আৰু ইয়াৰ আভিগুৰি সম্বন্ধে তলত আলোচনা কৰা হ’ল।

## ভাওনাৰ আনুমানিক উদ্ভৱ-স্থল

### (১) নট-নটী

অতীত অসমৰ সমাজ ব্যৱস্থাত নট-নটীৰ মান-মৰ্যাদা যথেষ্ট আছিল। স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ বজাই ফুলেশ্বৰী আইদেওৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু তেওঁ আছিল শিৱ দ’লৰ এগৰাকী নটী। বজাই এওঁক বিবাহ কৰাই প্ৰধান মহিষী পাতি এওঁৰ সন্মান হুণ্ডণে বঢ়ায়। হাজো দেৱালয়ৰ নট-নটী সবে আজিও বিনা খাজনাই বজা-ঘৰীয়া কু-সম্পত্তি ভোগ কৰি থকাৰ উদাহৰণ আছে। ইয়াৰ বিনিময়ত তেওঁলোকে বিহু, ফাহুৱা আদি ভাঙৰ ভাঙৰ উৎসৱ উপলক্ষে দেৱালয়ত বিনা পাৰিভ্ৰমিকে খাটি দিব লাগে যাতোন। তেওঁলোক কেৱল যে দেৱালয়ৰ সংস্পৰ্শতে কাল কটাব লাগে এনে নহয়, সময়ে সময়ে অভ্যস্ত ঠাইলৈ গৈও নৃত্য-গীত পৰিৱেশন কৰিব লাগে। সেয়েহে এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া এই নট-নটী সকলেই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভ্ৰমণ কৰি নৃত্য-গীতৰে গোটেই অসম নিনাদিত কৰি তুলিছিল। বজাঘৰীয়া উৎসৱ, ঘৰোৱাহী উৎসৱ, ধৰ্মোৎসৱ আদিত তেওঁলোকৰ নৃত্য-গীত-প্ৰদৰ্শন উৎসৱৰ এক প্ৰধান অংকণে পৰিগণিত হৈছিল। প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যত এই বিষয়ে বহু ঠাইত উল্লেখ আছে।

কালক্ৰমত এই নট-নটীসকল এটা স্বকীয়া সম্প্ৰদায় ৰূপে পৰিগণিত হ’লগৈ। এওঁলোকক নট-কলিতা নামেৰে জনা যায়। দেবপাওঁ, ডুবি আদি ঠাইত এওঁলোকৰ বসতি আছিল আছে।

হাজোৰ নটী বা দেৱদাসীসকলে নৃত্য কৰিবৰ সময়ত কণ্ঠজুৰ শব্দ উঠা এবিধ নেশ্বৰ পিন্ধে। তেওঁলোকৰ সজীততো বৈশিষ্ট্য আছে। খোলৰ বোলৰ সৈতে নৃত্যৰ নিবিড় সম্বন্ধ। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, নটুৱা নাচত নাচনীৰ প্ৰৱেশ কালত খোলৰ বি



বোল দিয়া হয়, পৰৱৰ্তী নাটত তেনে হয়। অসমৰ নৃত্য-কলা হুকীয়া আৰু উন্নত ধৰণৰ। মহাভাৰত, বাৰাণস, পুৰাণ আদিতো নৃত্য-সম্বন্ধীয় কথা বহু ঠাইত আছে। কিছু পুৰাণৰ ঠাইত আছে “তেওঁলোকে নাট নাচিছিল” (“তে নাটক্ মনন্তুঃ”)। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় যে সেই দিনতো বোধহয় অসীয়া নাটৰ দৰে নৃত্য-প্ৰধান নাটো আছিল।

## (২) নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন সাংস্কৃতিক উৎসৱ বা অনুষ্ঠান সমূহ

(ক) ঢুলীয়া—হুবুৰ অতীতৰ পৰাই ঢোল বজাই আৰু ঢোল-বাজনাৰ লগতে অস্ত্ৰাস্ত্ৰ ক্ৰীড়া-কৌতুক দেখুৱাই মাহুৰক আহ্বান দিব পৰা অনুষ্ঠান কিছুমান অলমত আছে। ঢুলীয়াৰ দলবোৰত তালী অৰ্থাৎ তাল বজোৱা মাহুৰো থাকে; একো একোটা ঢুলীয়া দলত পাঁচ-ছয় জন, কেতিয়াবা পঁচিশ খ্ৰিশ জনলৈকে, মাহুৰ থাকে। আবৃত্তক অহুসৰি সংখ্যা কম-বেছি হ'ব পাৰে। ঢুলীয়াৰ দল সবহ ভাগ ঠাইত ব্যৱসায়ী দল। দিনে-নিশাই ৰাজহুৱা বা বকৰা যি কোনো অনুষ্ঠানত বা উৎসৱতে তেওঁলোকক পাব পৰা যায়। কোনো উৎসৱত তেওঁলোকৰ যোগদান কেতিয়াবা অপৰিহাৰ্য হৈ পৰে।

অসমৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাবলী, ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ সৈতে অইন ঠাইৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাবলী আৰু ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ বহুখিনি পাৰ্থক্য আমাৰ চকুত পৰে। অসমৰ ভিতৰতে আকৌ পূব অঞ্চলৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ পাৰ্থক্য আছে। পশ্চিম অঞ্চলৰ অৰ্থাৎ বিশেষকৈ কামৰূপ, দৰং অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ ক্ৰীড়া-কৌতুক প্ৰধানতে তিনি ভাগত ভগাব পাৰি—(১) নৃত্য-সম্বলিত সঙ্গীতাংশ, (২) নৃত্য-সম্বলিত ব্যাভাংশ, (৩) অভিনয় অংশ। কিছুপৰ তেওঁলোকে ঢোল আৰু তালৰ ছেৰে ছেৰে নাচি নাচি গীত-পদ গায়। কিছু সময় ঢোল আৰু তালৰ ধ্বনিৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। কিছু সময় অভিনয় কৰি দৰ্শকক আহ্বান দিয়ে। অৱশ্যে কোনো পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ অভিনয় ঢুলীয়া দলত দেখা নেযায়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক। ঢুলীয়াইতৰ মৌলিক প্ৰতিভা প্ৰাংশসন্নিয়। আধুনিক উচ্চ বিদ্যালয়ৰ চৌহদত এওঁলোকৰ বিজ্ঞা-বুদ্ধিয়ে বিকাশ লাভ কৰিবৰ সুযোগ নেপাব পাৰে, কিন্তু অসাধাৰণ সৃজনী শক্তি আৰু কলা-জ্ঞানত কাৰ্য্য-কৌশলে এওঁলোকৰ অভিনয়-শৈলীৰ কম পৰিচয় দাঙি ধৰা দাই। তেওঁলোকে কোনো সিদ্ধি নাট অৱলম্বন কৰি এই অভিনয় নকৰে। সবধৰণি কথাই মৌলিক, ঐতিহাসিক। চিৰপ্ৰচলিত প্ৰথা অহুসৰি ভাৱবীয়াৰ বচন, প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদিৰ সঙ্গতি কথা হয়। কেতিয়াবা মহাভাৰত, বাৰাণস, পুৰাণ আদিৰ কাহিনীৰ আলমত তেওঁলোকে বকৰা-পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে আৰু কবিতা ভাৱত একোটা নাটকীয় দৃষ্ট দেখুৱাই দৰ্শকক মুগ্ধ কৰে। গীত-হৰণ, বাৰণ-বধ, দুৰ্য্যোধনৰ উচ্চৰণ আদি জনপ্ৰিয় বিষয়। বিষয়-বস্তু বেলেহুৱাই সহজক লাগে, তেওঁলোকে বেবেলীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আহ্বান দিবলৈ চেষ্টা কৰে। বিভিন্ন ক্ষমিকাত জনগণ

ভাৰবীয়া সকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদকে ধৰি সংলাপ, প্ৰকাশ-ভঙ্গী, প্ৰবেশ, প্ৰস্থান আদি সকলো বিষয়তে লঘু আৰু হাঁহি উঠা পৰিস্থিতি একোটা তেওঁলোকে প্ৰকাশ কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, সীতাৰ ভূমিকাত ওলোৱা মাহুহজন ঢুলীয়াদলৰে অস্তিত্বম সকা। তেওঁ কেতিয়াবা শাৰী বা মেখেলা-চানৰ, কেতিয়াবা নিজৰ চুৰিয়াখনকে শাৰীৰ দৰে মেৰ দি পিন্ধিব; মুখত পিঠা-গুড়ি বা বেই সেই বগা গুড়ি এসোপা ঘঁহি সাউং কৰে সীতা ভূমিকা লৈ বাইজৰ আগত ডাঙ দেখুৱাব। দশৰথ বজা বহিষলৈ ৰাজ-সিংহাসন অহৈন ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰি অনাৰ আৱন্তকতা তেওঁলোকে বোধ নকৰে। তেওঁলোকৰ ঢোলেই সিংহাসন, ঢোলেই সৰ্বস্ব। আৱন্তক বুজি কেতিয়াবা মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, যেনে, দশানন বাৰণৰ মুখা, সূৰ্পনখা ৰাক্ষসীৰ মুখা, গৰুড় পখীৰ মুখা আদি। পৌৰাণিক কাহিনীৰ আলম্বিত দেখুওৱা নাটকীয় দৃশ্যৰ সলনি কেতিয়াবা তেওঁলোকে সমসাময়িক বিষয়-সংযুত সামাজিক, ৰাজনৈতিক চিত্ৰও প্ৰদৰ্শন কৰে, যেনে বিৰৈয়নী মেল, গান্ধী-জৱাহৰলাল সংবাদ আদি। এইবোৰো তেওঁলোকৰ চাতত বেছি ভাগেই হাত-মুখৰ লঘু ৰূপতহে ৰূপায়িত হৈ উঠে।

কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত 'বৰ ঢুলীয়া' নামেৰেও একশ্ৰেণীৰ ঢুলীয়া সংঘ আছে। পোন্ধৰ চুৰি সতা' নামৰ বিষ্ণু-অৰ্চনাৰ সৈতে এই সংঘ বিশেষভাৱে জড়িত। ইয়াত ব্ৰীহস্পতিৰ পূজা কৰা হয়। এই পূজা সন্ধিয়া সময়ত আৰম্ভ কৰি নিশা প্ৰায় দুই গ্ৰহৰত সমাপ্ত কৰা হয়। পূজা আৰম্ভণিৰ লগে লগে বৰঢুলীয়াই তেওঁলোকৰ আন্তৰ্জাতিক কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণি কৰে। এই পূজাৰ দুই-চাৰিটা অঙ্গ পিছদিনা পুৱাহে সমাপন কৰা হয়; অৰ্থাৎ ঢুলীয়াৰ গীত-বাস্ত-অভিনয় একেবাৰে চলি থাকে। মাহ-ফাগুনৰ শুভ দিনত এই উৎসৱ পতা হয়। বভা বা চাইমানাৰ তলত পূজা আৰু ঢুলীয়াৰ বাবে স্কীয়া স্থান নিৰ্দ্ধিষ্ট কৰি থোৱা হয়। মিঠাতেল বা গৰু ঘিঁউৰে জলোৱা অৰ্ঘ্যন বস্ত্ৰৰ পোহৰে গোটেইখন বভা পোহৰাই ৰাখে। বস্ত্ৰ-বিভাগ বভাৰ এটা প্ৰধান অঙ্গ। পৰিচালনাৰ বাবে ব্যক্তি-বিশেষক আগৰ পৰাই নিযুক্ত কৰি ৰখা হয়। ধৰ্ম্ম অস্ত্ৰটানটিৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ কৰি ৰাখিবৰ বাবে তেওঁ গোটেই নিশা উপৱাস আৰু উজাগৰে থাকিব লাগে। বভাখনৰ খুটাবোৰ আঠীয়া কলৰ। লৌকিক বিশ্বাস যে প্ৰতিটো খুটাই ইন্দ্ৰ, মহাদেৱ, বায়ু আদি দেৱগণৰ প্ৰতিনিধি। এই খুটা কেইটা এওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ মূল কাৰণ এই যে এইসকল দেৱতা তাহানিখন সুধিষ্টিৰৰ ৰাজস্বয় যজ্ঞত উপস্থিত আছিল আৰু এই উৎসৱটোও সেই যজ্ঞৰেই অঙ্গৰূপ ৰক্ষনা মাথোন। ঢুলীয়া সকলে তেওঁলোকৰ সৰল পাৰ্বলীয়া অভিনয়-সংলাপনত মাজে মাজে ৰাজস্বয় যজ্ঞ বিষয়ক ৰচনো আবৃত্তি নকৰি নেথাকে। অস্ত্ৰত বিবৰত তেওঁলোক ইবোৰ ঢুলীয়াৰ সৈতে একে।

(খ) ওজা-পালী—কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত ঢুলীয়া সংঘৰ দৰে কিছুমান ওজা-পালী সংঘও আছে। ওজাপালীৰ মুখ্য ভাৰবীয়াজন হৈছে ওজা (সংস্কৃত-উপাখ্যায়)। ওজাৰ লগী ভাৰবীয়া সকলক পালী বোলা হয়। ওজাপালীদল বুলিলে ডাঙৰ ওজা

আৰু অস্তিত্বঃ হয়-সাতজন পানী থাকিব লাগে। পানী কেইজনৰ মাজত এজন মুখ্য পানী থাকে। তেওঁৰ নাম ডাইনা-পানী। গোটেই দলটোৰ তিতবস্ত ওজাজন মুখ্য, তেওঁৰ পাহতেই ডাইনা পানী। এওঁ সাধাৰণতে ওজাৰ সোঁহাতে থাকে বাবেই এওঁৰ এই নাম। ওজাৰ হান দলটোৰ সোঁ মাজত আৰু পানীসকলৰ শাৰীৰ পৰা দুই-তিনি খোজমান আগত। ডাইনা-পানীৰ হান তেওঁৰ কাষতে। দৰ্শকৰ সংখ্যা কম হলে তেওঁলোকে কেতিয়াবা প্ৰথমতে বহি বহিয়েই বচন আবৃত্তি আৰম্ভ কৰে, কিন্তু পিছত থিয় হয়; মূল কাহিনী ভাগ থিয় হৈ গাব লাগে; নহলে, বস-সকাবত বাধা হয়। দৰ্শকৰ সংখ্যা বেছি হলে আদিৰ পৰা অন্তলৈকে তেওঁলোক থিয় হৈয়েই কাৰ্য্য সমাপ্ত কৰে। ওজাপানীৰ বাবে কোনো আঁৰকাপোৰ, দুক্ক-সজ্জা বা ওখ বেৰীৰ প্ৰয়োজন নাই। আৱস্তাক বা স্থিতি-অস্থিতি বুজি তেওঁলোকে কেতিয়াবা দৰ্শকৰ মাজত, কেতিয়াবা কোনো এদাঁতিত, আৰু কেতিয়াবা কোনো ওখ ঠাইত অৱস্থান কৰিও ভাও প্ৰদৰ্শন কৰে। পানীসকলৰ পোছাক সাধাৰণ ধুতী, ছাদৰ, পায়েণ্টা আদি; ভৰিত পাহুকা নলয়। কিন্তু ওজাৰ পোছাক বিশেষ ধৰণৰ। দেখিলেই চহু বৈ যায়। অৰীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰক পোছাকৰ সৈতে ওজাৰ পোছাকৰ সাদৃশ্য আছে।

প্ৰতিজন ভাৱবীৰাই পোছাক-পৰিচ্ছন্ন ধৰাবিহিত ৰূপে আইন ঠাইত নিৰ্দ্ধি দৰ্শকৰ মাজত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। আন্তোপান্ত পোছাক একেটাই। লয়লাসপূৰ্ণ সজীভয় স্বৰধ্বনি হা-তা-না-না-না আদি ধ্বনিৰে ওজাই অভিনয়ৰ পাতনি মেলে। ইয়াৰ ক্ষেত্ৰক পাছতে গুণগতি বা মনসা দেৱীৰ ত্তিত্ত্ৰচক স্তোত্ৰ পাঠ কৰি তুতি-নতি জনোৱা হয়। অৰীয়া নাটৰ নান্দী-পাঠ সদৃশ এই স্তোত্ৰ পাঠৰ পাছত অভিনয়ৰ মূল বিষয় অৰ্থাৎ বেউলা-লখীনাৰ কাহিনী আবৃত্তি আৰম্ভ হয়। ওজাজনে 'দিহা' মাতি 'পদ' লগাই দিয়ে আৰু পানীকেইজনে সমন্বৰে ধৰে। একোটা আধাৰ সামৰণি নপৰে যানে 'দিহা' ভাগ পানীৰ মুখত বাবে বাবে সমন্বৰ-ধ্বনিত আবৃত্তি হৈ থাকে; 'পদাৱলীৰো শেষভাগ তেওঁলোকে মাজে মাজে ওজাৰ মুখে মুখে মিলাই গাই থাকে। এই ৰীতি আদিৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত অপৰিৱৰ্ত্তিত। ডাইনা-পানী জনৰ কাৰ্য্যাবলী ই কেইজন পানীতকৈ অলপ সুকীয়া ধৰণৰ। ওজাজনৰ পিছতে তেওঁ দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। সজী পানীৰ সৈতে সমন্বৰ আবৃত্তি কৰি থকাৰ উপৰিও তেওঁ মাজে সময়ে তৰ্কমূলক পদাৱলীৰ ব্যাখ্যা বা ভাঙনি সৰল বকৰা অসমীয়াত দি যায়। এই ভাঙনিৰ ওপৰতে ডাইনা-পানীৰ মূল্যাকন হয়। তেওঁ বিমান পাবে, খেনেকৈয়ে পাবে, এই ভাঙনি বসাল কৰি সৰ্বসাধাৰণৰ বল আকৰ্ষণ কৰে। তথ্যপূৰ্ণ শুক-গভীৰ কথাবোৰো ডাইনা-পানীৰ প্ৰকাশ ভৱীৰ যোগেদি পানী যেন হৈ সকলোৰে মনোনে উপভোগ্য হৈ পৰে। বকৰা ভাষা, বকৰা পৰিৱেশ, বকৰা বোজনা-বকৰা, উপৰা, চিত্ৰকল্পৰ আলমত ডাইনা-পানীৰ মুখত অভিনয়ে বং-বসে ভবপূৰ হৈ সকলোৰে মনৰ ঘোৰাক ঘোগায়। দৰ্শকে জোক-পিয়াহ পাহৰি যায়; অভিনয়ত তন্ময় হৈ পৰে। ওজাপানীৰ দ্বিবিধি বাৰ্ধে কোনো ধৰাবন্ধা সমৰ নাই,

অভিনয় প্ৰদৰ্শনত কোনো অঙ্ক, দৃষ্টাদিৰ বিভাগ-বিভাজন নথকা বাবে জিবৰ্ণিৰ সময় তেওঁলোকৰ ইচ্ছা বা আৱশ্যক অনুসৰিহে হয়। ক্লাস্তি-বোধ কবিলেই তেওঁলোকে জিবৰ্ণি লয় আৰু কন্তেক বন্ধমঞ্চৰ পৰা আঁতৰি পুনৰ অভিনয় আৰম্ভ কৰে।

আবৃত্তিৰ বিষয় অল্পসৰি ওজাপালী তিনি জ্যেষ্ঠ বিত্তক কৰিব পাৰি—

(i) মনসা পূজা উপলক্ষে বেউলা-লক্ষীনাৰ কাহিনী গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকৰ আবৃত্তি প্ৰসঙ্গত কেতিয়াবা অভিনয়োপযোগী দৃষ্টৰ আভাসো পোৱা যায়। বেউলা লক্ষীনাৰ কাহিনী পৰিবেশন কালত কেতিয়াবা লক্ষীনাৰ ভূমিকা লৈ এজন মাহুহ এঠাইত বৈ থাকে। ওজাপালীয়ে যেতিয়া লক্ষীনাৰ সৰ্প-নংগন পদাৱলী গাব খবে, সেই মাহুহজন মাটিত বাগৰি পৰি মুছা যায়। ইয়াকে “ডক পৰা” বুলি কোৱা হয়। লক্ষীনাৰ পুনৰ্জন্ম লাভ অখ্যায় পৌৰা নহয় মানে মাহুহজন মুছিত অৱস্থাতে পৰি থাকে আৰু সেই আখ্যা গোৱা শেষ হলেহে উঠি বহে। ইয়াকে “ডক উঠা” বুলি কোৱা হয়।

(ii) পুৰাণ, মহাভাৰত গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকক ‘বাহ গোৱা ওজা’ বোলে। পুৰাণ, মহাভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ বচক ব্যাসদেৱৰ নাম অল্পসৰি এইবিধ ওজাই এই নামেৰেই খ্যাতি লাভ কৰি আহিছে। এওঁলোকে যেই সেই উৎসৱতে যোগদান কৰে। মঙ্গলদৈৰ ছিপাকোৰ অঞ্চলত বাহ পাৰা নামেৰে এখন পাঠ আছে। ইয়াত ব্যৱসায়স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰি চলি থকা এই নামৰ ওজাপালী বহুদিন আগৰ পৰা এতিয়ালৈকে আছে।

(iii) গীতি-বামায়ণ গোৱা ওজাপালী। এজন গায়কে আঁৰৰ পৰা বা আঁৰ কাণোৰ এখনৰ পাছৰ পৰা দুৰ্গাবতী গীতি বামায়ণৰ পদাৱলী আবৃত্তি কৰে। বাকীবোৰ ভাববীয়াই বন্ধমঞ্চত উঠি গীতৰ অৰ্থ অল্পসৰি বিবিধ মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি নাচি-বাগি ভাব প্ৰকাশ কৰে।

পাছৰ দুবিধক কোনো কোনো ঠাইত ‘ভাববীয়া’ও বোলা হয়।

(গ) পুতলা-নাচ—নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন পুৰণি অছাঠানসমূহৰ ভিতৰত পুতলা-নাচো অস্ততম। ওখ মঞ্চৰ ওপৰত পুতলা নাচৰ প্ৰদৰ্শন হয়। মঞ্চৰ এপাতিত আঁৰ কাণোৰ এখন তৰি দিয়া হয়। আঁৰ কাণোৰৰ আঁৰ লৈ নৃত্যধাৰে নৃত্য ধাৰণ কৰে। এই নৃত্যধাৰ সঁচাকৈয়ে নৃত্য অৰ্থাৎ নৃত্য ধাৰণ কৰোভা। পুতলাবোৰৰ সৈতে সংযোগনৃত্য নৃত্যধাৰেই ধাৰণ কৰি পুতলাবোৰৰ যোগেদি বিবিধ ভাব-ভক্তিমা প্ৰদৰ্শন কৰায়। খোল, ভাল আদি বাত বজোৱা কেবাজনো বায়ন তেওঁৰ সহকৰ্মী। কুঁহিলাৰে নিৰ্ধাৰণ কৰা আবৃত্তকীয় সংখ্যক পুতলা আঁৰ কাণোৰৰ আঁৰত সজাই ৰখা হয়। যিহি নৃত্যধাৰে সংযোগ কৰি পুতলাবোৰ ৰেণখ্যৰ সৈতে সংযুক্ত কৰি ৰখা হয়। সিহঁতৰ প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান, ভাঙ প্ৰদৰ্শন নৃত্যধাৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰি থাকে। বাতকাৰ সৰে সময়তে বাত বাজনা কৰি থাকে। নৃত্যধাৰৰ পুতলা নিয়ন্ত্ৰণ বিধি অদ্ভুত কলাকৌশল-সমৃদ্ধ আৰু ইয়াৰ ওপৰতই পুতলাই সজীৱ ভাববীয়া সদৃশ ভাব-ভক্তিমা প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকক আহোদ্য দিয়ে। পুতলাৰ মূখত ভাঙ নাই, ভাঙ আছে;

প্ৰাণ নাই, কিন্তু প্ৰাণস্পৰ্শী দৃষ্টান্তকী আছে। পুতলাৰ বচন সূত্ৰধাৰৰ মূৰ্খতাই নেপথ্যৰ পৰা আবৃত্তি কৰা হয়।

পুতলা-নাট প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য হৈছে নেপথ্যত খোল-ভালৰ সজত বাজনা। বাজত বাজনাৰ অন্তত ছুটা পুতলাৰ প্ৰৱেশ। ইহঁতে হাত-ভৰি দাঙি ইটোৰ ওপৰত সিটো বেন অগ্নিশৰ্ম্ম হৈ উঠিছে—এনে মূৰ্ত্তি ধৰি নানা ভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো কোনো অঞ্চলত এই পুতলা ছটাক ‘জামাহাৰ’ বোলা হয়। জাম’দাৰৰ ভূমিকাৰ সৈতে মূৰ্খ কাহিনীৰ বিষয়-গত সম্বন্ধ একো নাই। নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে দৰ্শকৰ মাজত স্বাভাৱিকতে বি হাই-উকৰি সৃষ্টি হয় তাত উপশয় ঘটোৱাটোৱেই এই ভূমিকা অৱতাৰণাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য। এই পুতলা-বয়ৰ তৰ্জন-পৰ্জনত হাই-উকৰি বন্ধ হয়। তেতিয়া সূত্ৰধাৰে জাঁব কাপোৰৰ জাঁবৰ পৰা নিৰ্দিষ্ট দিনৰ নিৰ্দিষ্ট বিষয় অল্পমৰি বামাৰণৰ পদাৱলী খোলভালৰ সৈতে সজত কৰি উচ্চৰবে কলকৰ্ণে আবৃত্তি কৰিব ধৰে। লগে লগেই বিবিধ ভাণ্ডৰ বাবে সজাই-পৰাই বখা পুতলা সমূহ ভাগে ভাগে বন্ধমকত অৱতীৰ্ণ হৈ নাচি-বাগি মূত্ৰা প্ৰদৰ্শনৰ বোগেদি বচন সমূহৰ ভাৱাৰ্থ প্ৰকাশ কৰি যায়। সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ অল্পমৰি পুতলা সমূহৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান নিয়ন্ত্ৰিত হৈ থাকে।

পুতলা-নাট নৈপ অহুঁচান। যেই কোনো উৎসৱতেই, বাজহুৱাই হওক বা খৰোৱাহীয়েই হওক, পুতলা নাচৰ প্ৰৱৰ্ত্তন অসমত চলি আহিছে। বামাৰণৰ যেই কোনো এটা পূৰ্ণাঙ্গ কাহিনীয়েই—যেনে, সীতা-স্বয়ম্বৰ, বাৰণ-বধ আদি ইয়াৰ বিষয়বস্তু হ’ব পাৰে। অভিনয় সজীৱ আৰু সবস কৰি বাখিবৰ বাবে মাজে মাজে দুই-চাৰিটা খেমেলীয়া দৃষ্টান্ত দেখুউৱা ৰীতি আছে। অসমৰ কোনো কোনো সজত আৰু অভিনয় কোনো কোনো ঠাইতো পুতলা-নাট অহুঁচান আৰু প্ৰাচীন কালৰ পৰাই স্থাপিত হৈ আছে।

## ২য় পট

ভাওনাৰ থলী—সাধাৰণতে মুকলি আকাশৰ তলত মুক্ত বতাহত মুকলি পৰিৱেশত ভাওনা পতা হয়। ইয়াৰ বাবে প্ৰথম আৰু প্ৰধান প্ৰভুত্বৰ ব'হু হল এখন আহল-বহল ওখ বতা। কেতিয়াবা নামঘৰতো ভাওনা পতা হয় যদিহে ই বতা-সমূহ আহল-বহল আৰু ওখ হয়। প্ৰয়োজন বোধ কৰিলে পৰিচালক সকলে নামঘৰৰ লগতে ইপিনে সিপিনে অংশ বিশেষ জোৰা দিও ঠেক ঠাই বহল কৰি লোৱাৰ উপায় উলিয়াই লয়। বতাবৰ কোনোবা এপিনে অথবা সোঁমাজতে বজমঞ্চৰ বাবে আঁহু তীয়াতৈ থলী এডোখৰ বখা হয়। বজমঞ্চৰ লগতে থাকিব লাগে এটা ছো-ঘৰ। মঞ্চখনী যদি বতাবৰ মাজতে হয়, তেতিয়া হলে ছো-ঘৰৰ সৈতে সংলগ্ন কৰি এটি সুবসুৰীয়া যাতায়াতৰ পথ বখা হয়। ছো-ঘৰৰ সমুখত এখন আঁৰ কাপোৰ থাকে আৰু এই কাপোৰখনেই ছো-ঘৰৰ পৰিচালক আৰু বতা-ঘৰৰ সৈতে ব্যৱধান বখাৰ উপায়। আধুনিক নাট্যমঞ্চৰ আঁৰ-কাপোৰৰ সৈতে ইয়াৰ সঘন্ধ একো নাই বুলিব পাৰি। য'ৰা চৰাই, ঐবাৰত, গজুৰ পৰী, গছ-বন-লতা-পাত প্ৰভৃতিৰে এই কাপোৰখন অঙ্কিত কৰি ধুনীয়াতৈ আঁৰি খোৱা হয়। ইয়াৰ পাতিয়েদি ডাৱৰীয়া সকল অহা-যোৱা কৰে। একেখন মাথোন আঁৰ-কাপোৰকে একে ঠাইতে ভাওনা থলীত আদিব পৰা অন্তলৈকে আঁৰি বখা হয়।

সন্মান আৰু উদ্ভেদ—সম্ৰাটিকাৰ সৰব পূৰ্ব-পুৰুষৰ প্ৰাঙ্ক ভিথি উপলক্ষে প্ৰায়েই ভাওনা পতা হয়। সেইববেই শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ আদি মহাপুৰুষ সকলৰ ভিথি পালনতো কেতিয়াবা ভাওনা পতা প্ৰথা আছে। জম্মাটমী, কাকুৰা আদি বৈষ্ণৱী উৎসৱ উপলক্ষেও ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা হয়। বিষ্ণুৰ স্তুতিৰ উদ্দেশ্যে অসমত সৰাহ, বৰসৰাহ আদি উৎসৱ একোটাও মহা পৰ্যোভবে পতা হয়। ওবে দিন ওবে নিশা, কেতিয়াবা একেবাৰে দিনদিন চাৰিদিন, সপ্তাহ দিন জুৰি এনেবোৰ উৎসৱ পালন কৰা হয়; তেতিয়া উৎসৱৰ অন্তান্ত অৱৰ ভিতৰত ভাওনাতো অন্ততম স্থান লাভ কৰে। কোনো কোনো সম্ৰাস্ত অতিথিৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শনৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। এই উৎসৱ কেতিয়াবা বকৰা আৰু কেতিয়াবা বাজহুকা ডাবেও অঙ্কিত হব পাৰে। কেতিয়াবা কোনো বহিৰাগত বিশিষ্ট অভ্যাগতৰ অভ্যাৰ্থনাৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। জিহটৰ পৰা অহা জঙ্গীশ শিখৰ অভ্যাৰ্থনাৰ বাবে মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে সম্ৰাস্ত আয়োজনৰ লগতে ভাওনাৰ আয়োজনো কৰিছিল। আহোম বজাসকলৰ বাজহুৰ কালছোৱাত এই প্ৰথা বৰ ব্যাপক আছিল আৰু সঘনে পালন কৰা হৈছিল বুলি ইতিহাসে প্ৰমাণ দিয়ে। কাছাৰ আৰু বৰিপুৰ বজাৰ আহোম ৰাজসভালৈ শুভাগমন উপলক্ষে বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭১১-১৭৬২ খৃ:) 'বাৰণ বধ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াত তেঁকা বকৰাই নিজে 'গুটাহ' ৰূপে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল বুলি অসম বুৰঞ্জীয়ে কয়। এই ভাওনাত বৰ্ণকৰ সংখ্যা হেনো আছিল প্ৰায় সাত-খ। বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহ বজাৰ দিনত (১৭৮০-১৭৯৫ খৃ:)

বৰাৰবত 'পদ্মাবতী হৰণ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াৰ অঙ্কটাত আছিল ন-গোলাইব পুত্ৰক। বাবেৰব সজব মহন্তসকলে বৰ্গদেও ককলবব সিংহৰ দিনত ( ১৭২৫-১৮১০ খৃঃ ) ভেওঁৰ উপস্থিতিত 'কল্লী-হৰণ' ভাওনা পাতে। এই ভাওনা হেনো একেবাহে চাৰিনিচ চলিছিল আৰু ইয়াক অৱৰূপে অভিনয় কৰা হৈছিল। [ 'ভুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী' ছেপ ১৪, ১৮০, ৩২২ ]

সাধাৰণতে ভাওনাৰ সময় নিশা। আগ নিশাত ভাওনা আৰম্ভ কৰি শেষ নিশাত অন্ত পেলোৱা বীতি বহুদিনৰ পৰা চলি আহিছে। নিশা অৱসান নহলে কোনো ভাওনাৰে সাধাৰণতে অৱসান হ'ব নোনাগে—ই বেন এটা চিহ্নগ্ৰন্থিত বীতি; গতিকে নাটখন চুটি হোৱা হেতুকে কেনেবাটক যদি নিশা, তালৈখিনি থাকোতেই অভিনয় শেষ কৰিব লগাত পৰে, তেতিয়া হলে অধিক নৃত্য-গীত আদি সংযোগ কৰি হলেও অভিনয় দীৰ্ঘকালীয়া কৰি পেলোৱা হয়। প্ৰকৃত কথা হ'ল, বাতি জুগুয়াৰ বানে ভাওনা শেষ হ'ব নোনাগে; নহলে, দৰ্শকৰ সন্তোষ নিমিলে। একেখন নাটকে কেতিয়াবা একেবাহে কেবা নিশাও অভিনয় কৰিব লগীয়া হয়। কেবা নিশাৰ অন্ততহে ইয়াৰ সমাপ্তি হয়গৈ। একেখন অকীৰা নাটেই কোনো ঠাইত হয়তো একেনিশাতে অন্ত হ'ব পাৰে গাঁচা, কিন্তু কোনো ঠাইত সেই একেখন নাটেবৈ ভাওনা কৰোতে হয়তো একেবাহে তিনি-চাৰি নিশা লাগিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'কল্লী-হৰণ' নাটৰ ভাওনা কোনো কোনো ঠাইত একে নিশাৰ ভিতৰতে ওৰ পৰে; কিন্তু দিহিং সজত হেনো এইখন নাটৰ ভাওনা শেষ কৰোতে তিনি নিশা লাগে। শুনা যায়, 'অমৃত. মহন' নাটৰ ভাওনা কৰোতে দিহিং সজত দহ নিশা লাগিছিল। ভাওনাৰ সময়-বিষয়ত এই পাৰ্থক্যৰ কাৰণ কি? ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে নৃত্য-গীত। নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্যই অভিনয়কাল স্বাভাৱিকতে দীৰ্ঘলাই নিয়ে; আৰু ইয়াৰ হ্ৰাসীকৰণত ই কৰি যায়।

নিৰ্দিষ্ট বিষয়-বসীয়া—ভাওনা সম্পৰ্কীয় কাৰ্য্যবিধেৰ সাধন কৰিবৰ বাবে কিছুমান নিৰ্দিষ্ট লোক থাকে। একেটা কামকে নিৰ্দিষ্ট মানুহে কিছুমানে কৰি থাকোতে এনে হৈ পৰিলগৈ যে কালক্ৰমত সেই বিশেষজ্ঞ মানুহবোৰেই একোটা সম্ভাৱ্য বিশেষত পৰিণত হ'লগৈ। তেনেবোৰ মানুহৰ প্ৰতি সময়ত সেই কামবোৰ বাধ্যতামূলক হৈও পৰিল। ভাওনাৰ দৰে নাথ-গোৱা, সবাহ, বৰসবাহ আদিতো জুকীয়া ব্যক্তিৰ ওপৰত জুকীয়া কাৰ্য্যভাৱ জন্ত হয়। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা অহুসৰি এই কামৰ বাবে ভেওঁলোকক মাননি বা অবিহণা দি উৎসাহিত কৰা প্ৰথাও আছে। কেৱল সেয়ে নহয়, কোনো কোনোৱে সজব সূ-সম্পত্তিবো অংশ ভোগ কৰিবলৈ পায়। এইদৰে কিছুমান সম্ভাৱ্য আৰু কোনো কোনো মানুহে পুৰণ পৰম্পৰা সজব নিকৰ সূ-সম্পত্তিও ঠায়ে ঠায়ে দখল-ভোগ কৰি অহা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

এইদৰে উত্তৰ হৈ উঠা এক খেপীৰ লোকৰ নাম কীৰ্ত্তনীয়া আউত। কীৰ্ত্তন পাঠৰ ( নাথ-গোৱা, সবাহ আদিত ) সময়ত সকলো বকয়ব দিহা-গোৱা কৰি দি কামকেবা







ওপৰৰ বৰ্ণনাত দেখা যায় যে শব্দবোৰে এই খোল কুমাৰৰ ঘৰত তৈয়াৰ কৰিবৰ বাবেহে ব্যৱহাৰ পাতিছিল। কুমাৰে মাটিৰ কাষৰে কৰে। ইয়াৰ পৰা অকুমাৰ হ'ব মাটিৰে সজা হলেও এই বাস্তবত্বক খোল বোলা হৈছে। প্ৰকৃততে নিৰ্ধাৰ বিষয়ে মন কৰিলে ইয়াৰ সমুচিত সংজ্ঞা হ'ব আছিল বিদ্যাহে। প্ৰতিটো অকুমাৰ হ'ব খোল আৰু যিহে প্ৰতিশব্দৰূপেই প্ৰয়োগ হৈছিল। ওপৰত দিয়া উদ্ধৃত খোলাটোৰ দৌ আৰু বাবে আঘাত-হানবো এটা জোখ দি খোৱা হৈছে; দৌহাতৰ আঘাত-হান ন আঙুল আৰু বাওঁহাতৰ তেৰ আঙুল। 'কথা শুকচকিত'তো খোলৰ জোখ দিয়া আছে। ইয়াৰ মতেও বাওঁহাতৰ পৰিমাণ তেৰ আঙুলেই, কিন্তু দৌহাতৰ সাত আঙুল।

অইনবিধ বাস্তবত্ব তাল আৰু ই কাহেৰে নিৰ্মিত। ই তিনি প্ৰকাৰ—ডোবতাল, পাতি-তাল আৰু খুটি-তাল। ডোব-তালৰ পৰিধি প্ৰায় তেৰ ফুট-তুফুট হ'ব। নাম-পোৱা বা সবাহ আদিত এই তাল লাগে। খুটিতাল ওজাপালীয়ে ব্যৱহাৰ কৰে, ভাওনাত পাতি-তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰাক-শতাব্দী যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত তালৰ উল্লেখ বহু ঠাইত আছে—

“বামৰ কটকে আসি ভেলন্ত প্ৰবেশ। হাতে তাল ধৰি গীত গাবন্ত বিশেষ।”

( মাধৱ কন্দলী—বামায়ণ, উত্তৰাকাণ্ড )

সাজ-সজ্জা—অকীয়া নাট ভাওনাৰ বিষয়-ববীয়া আৰু ভাৱবীয়া সকলৰ বাবে সাজ-সজ্জা নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে। তেওঁলোকে মাটিত ওলমি পৰাকৈ খোৱা মাৰি চুৰিয়া পিছে। গায়ন-বায়ন সকলে 'বচোৱাল' নামৰ এবিধ সাজ পিন্ধিব লাগে। ইয়াক কঁকাল-গাঁথিৰ সৈতে সংযুক্ত কৰি বধা হয়। আউনিআটি আৰু দিহিং সজাত এনে পোছাক বজাৰবৰ পৰাও দিয়া হৈছিল যাতে ভাওনা অকীয়া সমূহ বজাৰবীয়া উৎসাহ উলমণি লভি জীপ ধৰি উঠে। বচোৱালৰ ওপৰ ভাগত এটা চুটি বগা চোলা পিন্ধা হয়; ইয়াৰ নাম 'বুকু চোলা'। এওঁলোক প্ৰতিজনৰ মূৰত পাণ্ডবি। ইয়াৰ সমূহ থওৰ ওপৰৰ পিনে প্ৰায় জোতা ঘেৰকৈ বধা হয়। বগা কাপোৰেৰে মেৰ দিয়া কইকটীয়া বান্ধৰ বিতোপন এই পাণ্ডবিবোৰ পায়ন-বায়নৰ উৎকৃষ্ট শোভন। এনেবিধ পাণ্ডবি অতি প্ৰাচীন। ভাৰতীয় পাণ্ডবি সম্বন্ধে এজন সমালোচকে (Dr. Ghurye) যত্নবা কৰিছে যে প্ৰাচীন সাহিত্যত প্ৰাচ্য অঞ্চলত পাণ্ডবি পুৰুষসকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদৰ এক অঙ্গ-বিশেষ ৰূপে যে পৰিগণিত হৈছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াত বি অৰূপ বিশেষ প্ৰকাৰ পৰিছে তাক লক্ষ্য কৰা যায় যে 'বিয়া' চুটি পাণ্ডবি বোমত। ডঃ Ghurye তেওঁৰ কিতাপত নানাধৰ্মৰ পাণ্ডবিৰ চিত্ৰ দিছে। কিন্তু তাত অসমীয়া পাণ্ডবিৰ চিত্ৰ নাই বা সেই সম্বন্ধে ক'তো আলোচনাও নাই। কিন্তু 'প্ৰাচ্য অঞ্চল'ত পাণ্ডবিৰ অতিবহু বিষয়ে যি যত্নবা কৰিছে সেই পাণ্ডবি-বিশেষ পুৰুষাৰ আৰু পায়ন-বায়নৰ পাণ্ডবি হ'ব পাৰে বুলিও ধৰিব পাৰি। হাজৰাবৰ পাগৰ সৈতে বাকপুত

সেনানীৰ পাগ আৰু যোগল সম্ৰাটৰ পাগৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে। সূত্ৰধাৰে হাতত গাম-খাক, ভৰিত জুহুকা, ভিত্তিত সোণৰ যশি-মালা পিন্ধে।

ভাওনাত সৈন্ত-সামন্তৰ পোছক-পৰিচ্ছন্নবোৰ কইকটীয়াটক বজা। ধুতিৰ খোৰ ওলোটাটো পিছপিনে টঙালিত লগাই ধোৱা হয়। খেজু-কাঁড়, ঢাল-ডবোৱাল, গদা আদি বগৰ সামগ্ৰীবোৰো তেওঁলোকৰ সাজ-সজ্জাৰ ভূষণ বিশেষ।

পূৰ্বেই ক্ৰীত্ৰলভ সাজ-পোছাক পিন্ধি ক্ৰী-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। বিহা-মেখেৰা সৰ্বসাধাৰণ ক্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰধান সাজ। লগতে থাকে ভিত্তিত সোণৰ হাৰ, হাতত খাক, মূৰত কৃত্ৰিম দীঘল চুলি, কপালত সেন্দূৰৰ ফোট আদি। অনাবৃত অঙ্গবোৰত প্ৰয়োজন হলে শুকুলা বং সানি ক্ৰী-ভূমিকা-গ্ৰাহী পুৰুষজনক সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। সাধাৰণতে লাহী লাৱনী দেহাৰ, কোমল মিঠা মাতৰ আৰু ল'ৰামতীয়া পুৰুষ ক্ৰী-ভূমিকা দিয়া হয়। কোনো কোনো উচ্চমৰ্যাদা-সম্পন্ন ক্ৰী-ভূমিকাত (যেনে, সীতা, শ্ৰোপদী আদি) তেওঁলোকে ঘূৰিৰ মিচিনা এবিধ পোছাকো পৰিধান কৰিব লাগে; ইয়াৰ নাম লছড়া। বিবিধ স্বগন্ধি তেল-সেন্দূৰ আৰু বংবিবং প্ৰসাধন-সামগ্ৰীয়ে ক্ৰী-ভূমিকাৰ সাজ-সজ্জাত জেউক্তি চৰায়।

ভাওনাত কোনো কোনো ভাৱৰীয়াই কেতিয়াবা মুখাও ব্যৱহাৰ কৰিব লগীয়া হয়। মুখা কেবাৰকমৰ আছে, যেনে, গকড় পখী, জটাখ পখী, কালীনাগ, হুহুমন্ত আদি জন্তুৰ; সেইদৰে দশানন ব্যৱণৰ মুখা, অস্তান্ত ৰাক্ষসৰ মুখা, বহুবাৰ মুখা আদি মানুহৰ। কিছুমান মুখা মুখমণ্ডলত মাথোন লোৱা হয় আৰু সেয়ে গোটেই চৰিত্ৰটোৰ হুবহু ৰূপটো ফুটাই তোলে। ৰাক্ষসৰ মুখা দাঁত-মুখ নিকটোৱা বিকট আকৃতিৰ; দেখিলেই গাৰ কঁপনি উঠে। বহুবাৰ মুখা গাল-চেপেতা, খৰা-নকা; দেখিলেই হাঁহি উঠে। চবাই-চিৰিকতি, কালীনাগ, হুহুমন্ত আদিৰ মুখাত সম্পূৰ্ণ শৰীৰটোৰ ৰূপ ফুটাই তোলা হয়।

গায়ন-বায়ন—‘গায়ন’ শব্দই গায়ক আৰু ‘বায়ন’ শব্দই বাতকাৰ বুজায়। এই দুয়ো শ্ৰেণী কলা-বিহাৰ সমষ্টিয়েই গায়ন-বায়ন। সূত্ৰৰ অতীত কালৰ পৰাই নিজৰ কলা-কৌশল দৰ্শাই গায়ন-বায়ন সকলে অসমত আত্ম-প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি আহিছে। ভাওনাত এওঁলোকৰ ভূমিকা অসামান্য। এওঁলোকৰ সংখ্যা কেতিয়াবা কুৰি-পঁচিশমান হয়গৈ। ‘সীতাল’ৰ গীত, ‘বিভাদৰ’ৰ বাতবাচন আদি প্ৰাচীন কবি-সাহিত্যিকসকলৰ ৰচনাত বহুঠাইত বহুবাৰ উল্লিখিত হৈছে—

“বৰ্গ মৰ্জ পাভালৰ গীতাল ৰডেক।

ভোম্বাৰ প্ৰসাদে প্ৰভু দেখিলো প্ৰভোতক।

.. বায়ে বিভাধৰে অপেক্ষা কৰে নাট।

গায়ে গীত গন্ধৰ্বৰ চপৰা পঢ়ে ভাট।

(অসমীয়া বাৰাণস)

‘গায়ন’ মানে বসিও গায়ক আৰু ‘বায়ন’ মানে বাতক বুজায়, প্ৰকৃষ্টতে গায়ন-বায়ন একেটা বস্তুহে; বস্তুটোৰ প্ৰতিজন মানুহে সুখেৰে গীত-পদ গায় আৰু বাত বজায়, কেইজনমানে

ভাল, কেইজনমানে মিথ্যে। (এই সময়ে আলোচনা থকা কোনো কোনো কিতাপত এই শব্দ দুটাৰ স্থলীয়া অৰ্থ দেখুৱাই দুটা দল কেনেকৈ দেখুওৱা হৈছে)।

অসমৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলৰ গায়ন-বায়ন—শিৱনাগৰ, লক্ষীসুপুৰ, নগাওঁ আদি অসমৰ পূব অঞ্চলত ভাওনা অহুঠানবোৰ যেনেভাবে সববৰী আৰু ব্যাপক। দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত তেনে নহয়। দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত 'ভাওনা' শব্দটোৱেই প্ৰায় অগ্ৰচলিত শব্দৰ দৰে। ইয়াত অৰীয়া নাট অভিনয় কৰা সজ্জা ঠায়ে ঠায়ে যি দুই-চাৰিটা আছে তাক গায়ন-বায়ন বোলা হয়, আৰু তেওঁলোকৰ অভিনয়ক 'সভা' বোলা হয়। অৰীয়া নাট ভাওনা কৰা গায়ন-বায়ন ইয়াত ক্ৰমান্বয়ে নাইকিয়া হৈ আহিব ধৰিছে। কামৰূপৰ পজা গাওঁত উনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত এজন খ্যাতনামা বায়ন আছিল; নাম জিনা বায়ন। তেওঁকেই বংশধৰ বিখ্যাত বায়ন ভোলা ডাৱৰীয়া, কামৰূপৰ গাৱেঁ-ভুঞা জনাজাত। খুহুতীয়া কথাৰ সাগৰ এই বায়ন জনৰ কীৰ্ত্তি অশেষ, নৃজনী শক্তিৰ অভাৱ নাই তেওঁৰ, বিশেষকৈ হান্স-বন-ক্ষেত্ৰত। বুদ্ধিত বৃহস্পতি এই ভাৱৰীয়া আজি মৰিও অমৰ।

ভাৱৰীয়া আৰু বহুৱা—'ভাৱৰীয়া' শব্দটোৰ মূখ্য অৰ্থ 'ভাও' লোৱা মাহুহ, গোঁণ অৰ্থ 'বহুৱা' অৰ্থাৎ 'কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰা মাহুহ'। পশ্চিম অসমত গোঁণ অৰ্থভেদে শব্দটোৰ বহুল প্ৰয়োগ হয়। ধেমেলীয়া ভাব-ভঙ্গিয়া কথা-বতৰাৰে আমোদ দিব পৰা যেই সেই লোককে এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়। নিংনি (নিগনি) ভাৱৰীয়া, সখোৰা ভাৱৰীয়া, পুৱানা ভাৱৰীয়া, শুখনা ভাৱৰীয়া (কাৰাকুচি), লক্ষী ভাৱৰীয়া, ভোলা ভাৱৰীয়া আদি কামৰূপৰ যশস্বী জনপ্ৰিয় ভাৱৰীয়াসকল এই শ্ৰেণীৰ। উনবিংশ আৰু বিংশ শতিকাৰ মাজভাগত এই ভাৱৰীয়া সকলে অসমৰ কলা-কৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰখন বংবহুতৰে বৃদ্ধিৰ বাঞ্ছাছিল। প্ৰতিজনেই খুহুতীয়া কথাৰ ভঁৰাল, প্ৰতিজনেই অসাধাৰণ মৌলিক প্ৰতিভা। বোকা, ঝকৰা, কগীয়া, আধামৰা-মৰ কেলেপ্ মাহুহটোৰো এওঁলোকৰ কথা শুনিহে মুগ্ধ হাঁহি বিৰিতি উঠে। এওঁলোকৰ কথাৰ পাগত শুকান ঢেকিয়াৰ ঠাৰিহালো বসেৰে টুপটুপীয়া হৈ উঠে। সত্য-মণ্ডপত উপস্থিত জনতাৰ হাঁহিত পেটুনাড়ী ছিগি যায়। অসমৰ পূব অঞ্চলত থকা বহুৱাৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ভাৱৰীয়া প্ৰায় সমপৰ্য্যায়ৰ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ হলেও, বহুৱাতকৈ ভাৱৰীয়া বহু বিষয়ত উচ্চ থাপৰ। ভাওনাত বহুৱা ওলায়, কিন্তু এওঁলোক নিৰ্দ্ধাৰ; এওঁলোকে কেৱল অজি-ভক্তি প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদি কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰি হান্সবন সৃষ্টি কৰে; 'কেতিয়াবা মূখা পিছি বা হাত্তোকাপক সাজ-পাৰ পিছিও কীড়া-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু ভাৱৰীয়া সদায় কথা-চহকী। হান্সবন সজাৰ বিষয়ত তেওঁলোকৰ অজি-ভক্তি গোঁণ, খুহুতীয়া সলাপেইহে মূখ্য। তেওঁলোকৰ এই খুহুতীয়া সলাপবোৰ মৌখিক; লিপিবদ্ধ হৈ নথকা হেজুক দমৰ আৰু আৱতক অহুসৰি তাৰ পৰিৱৰ্ত্তন ঘটি থাকে, অৰ্থাৎ বিষয় প্ৰসঙ্গ একেটা হলেও ভাৱৰীয়াৰ কথা-প্ৰসঙ্গই নিজে নৱৰূপ লৈ বাগৰ সলায়। কথিত কামৰূপী ভাৱাত 'বহুৱা' শব্দটো অগ্ৰচলিত বুলি কলেও ভুল নহয়।

পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী—যেহেতু ভাঙনাৰ সময় নিশা, সেইদেখি ইয়াক পোহৰ বিকিৰণৰ উন্নত ব্যৱহাৰ আছে। তাৰে এবিধ হ'ল জোৰা বা আবিয়া। আঠ-দহ ফুটমান দীঘল বাহৰ কাঠী কৰি তাৰে তালেমান মুঠা বন্ধা হয়; মুঠাটোৰ এমূৰে মিঠাতেলত জুৰিয়াই তোলা ফটাকানি বা সূতাৰ শকত জুখি এটা বাজি জুই লগাই দিয়া হয়। জুখিটো বিমানেই ডাঙৰ কৰা হয় পোহৰ সিমানে বেছি হয়। সেইদৰে বাহৰ কাঠীবোৰ বিমানেই দীঘল হয় সি সিমানেই বেছি সময় স্থায়ী হয় আৰু বহন কৰিবলৈ সক্ষম হৈ পৰে। আবিয়া ধৰা যাহুহে আৱশ্যক বুলি আবিয়া ইপিনে সিপিনে অনা নিয়া কৰি থাকে; কেতিয়াবা একে ঠাইতে বহুত পৰলৈ পুতিও খয়। ভাঙনা থলীৰ ঠায়ে ঠায়ে মাটিৰ চাকি বা বস্তি জ্বলায়ো পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ইয়াক সবিস্ময়ৰ ভেল বিনে আইন কোনো ভেল ব্যৱহাৰৰ উপযোগী নহয়। চাকি আৰু তাৰ শক্তি বিমানেই ডাঙৰ হয়, পোহৰ বিকিৰণ সিমানেই বেছি আৰু দীৰ্ঘকাল-স্থায়ী হয়। থাপনাৰ সম্বন্ধত অন্ততঃ এগছি বস্তি অপৰিহাৰ্য। কেতিয়াবা তাত সহস্ৰ বস্তিৰ ব্যৱহাৰও কৰা হয়। সহস্ৰ বস্তিৰ জিলমিলনিত নিশা বহুভূমিৰ জেউতি সহস্ৰ গুণে চৰে। পোহৰ বিকিৰণৰ অন্ততম প্ৰণালী স'তা বা মহ'তা। ব'খাৰ, গছক আদি আৱেগৰ দ্বাৰাত অগ্নিসংযোগ কৰিও বহুভূমি পোহৰ বিকিৰণ কৰা প্ৰণালী আছে। এয়ে স'তা বা মহ'তা; ই ব্যৱ-বহুল প্ৰণালী। অহুতাম বেছি মনোপ্ৰাণী আৰু আত্মবৰ্ণ কৰিবলৈ হলে এনেবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। 'চিহ্নাত্মা' ভাঙনা প্ৰদৰ্শিত চৰিতকাৰ সকলে লিখি গৈছে যে সেই ভাঙনাত পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱহাৰ এনে অপূৰ্ণ ধৰণৰ হৈছিল যে দৰ্শকে দিন-ৰাতিৰ প্ৰভেদ তকিৰ নোহোৱাত পৰিল—

“নজানিল সভাসদে কিবা বাজি দিন।

কেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাণ তৈল কীৰ্ণ ॥” (বামচৰণ ঠাকুৰ)

সত্ৰ সম্প্ৰদায় বিশেষে ভাঙনাৰ পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱহাৰ স্বকীয়া। কোনো কোনো সত্ৰ সম্প্ৰদায়ত গায়ন-বায়ন আৰু অধিকাৰ অৰ্দ্ধমুণ্ডাকাৰ ভোৰণ এটাৰ জলেদি বহুভূমিলৈ প্ৰৱেশ কৰিব লাগে। ভোৰণটো কাঠেৰে নিৰ্মিত আৰু ইয়াক সহস্ৰ বস্তি বা সহস্ৰ আবিয়াৰে জ্বৰুৱীয়াতৈ সজাই ৰখা হয়। সহস্ৰ বস্তিবিভূষিত এই ভোৰণে কিবা আগন্তুক মহামুহুৰ্ত্ত-অভিযান অথবা সংঘাতৰ সূচনা হাতি ধৰে বুলি বিশ্বাস। অধিকাৰৰ শিত্ত প্ৰশিক্ষণগণেও ভাঙনা চাবলৈ আহোঁতে লগতে একো-একোটি আবিয়া লৈ আহিব লাগে। এই আবিয়াবোৰৰ সাজৰ পৰাই এহেজাৰ আবিয়া গনি ভোৰণৰ শিৰ ভাগত সহস্ৰবস্তি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়।

কেতিয়াবা বাহৰ চূড়াত মিঠাতেল আৰু ডাঙৰ-দীঘল শলাকানি তৰায়ে পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নাহৰ গছৰ গুটি জ্বলায়ো কেতিয়াবা এই ব্যৱহাৰ যোগান ধৰা হয়। ভাঙনা-থলীত কেবাটিন ডেল, সমৰাতি, বিজুলী-ৰাতিৰ স্থান নাই।

বিকিৰণ প্ৰণা আৰু আত্মবৰ্ণ—বিৰাট নামৰ বা বতাতলীৰ এটাতিত ভাঙনাৰ বক নিৰ্মিত হয়। ইয়াৰ পূৰ্বপিনে থাপনা। থাপনাৰ সৰ্বপ্ৰধান দৰ্শক হৈছে এবিধ শব্দই; শব্দইৰ ওপৰত এটি কীৰ্ক বা বিজুলি অথবা এখনি কীৰ্কন, দশৰ বা ভাগৱত পুৰি। শূন,

দীপ, বস্ত্ৰ, নৈবেদ্যাদি ধাপনাৰ বিবিধ দ্ৰব্য সম্পদ। ভাওনা যেতিয়া সম্ভূত পক্ষ হয়, কৰ্মকৰ্ম দক্ষিণ-পিনে সজাধিকাৰ প্ৰকৃত বাবে এখনি স্বকীয়া আসন সজাই বসি হয়। এই আসনখন সৰুলোমোৰ ছুৰি আসনতকৈ ওখ আৰু চকুত লগা হব লাগে। ওপৰত ক-চকীয়া দলিতা বা ফুলাম বস্ত্ৰেৰে আসন ঢাক খুৱাই সৰীষ-হুকাৰ কৰা হয়। দৰ্শকসকলৰ বাবে চাৰি পাটি, কঠ, ত্ৰিপাল, ধানখেৰ প্ৰভৃতিত আসনৰ বাহাৰা কৰা হয়। আসনৰ অভ্যন্তৰে তেওঁলোকে কেতিয়াবা হয়তো থিয় হৈও অভিনয় চাব পাৰে; কিন্তু চকী-খেজ, গীৰা আদি ওখ আকস্মিক বা কাৰ্ত্তিক আসনত কাকো কোনোপধ্যেই বহিবলৈ দিয়া নহয়।

যুগতৰ ভিত্তিত প্ৰাঙ্ক কৰা, প্ৰাঙ্ক উপলক্ষে ইষ্ট-মিষ্ট, বহু-বাহুৰক সেৱা-সংকাৰ কৰা, নাম-কীৰ্ত্তনেৰে উৎসৱ পালন কৰা—এনেবোৰ প্ৰথা অসমীয়া হিন্দু সমাজত জুৰি অতীতৰ পৰাই চলি আহিছে। প্ৰাঙ্কত বিষ্ণুৰ নাম কীৰ্ত্তনো অন্ততম অপৰিহাৰ্য্য কৃত্য। এই উদ্দেশ্যে কেতিয়াবা ভাগৱত পাঠ কৰা হয়, কীৰ্ত্তন পাঠ কৰা হয় অথবা নাম গোৱা হয়। ভাওনাৰো অন্ততম মহান উদ্দেশ্য বিষ্ণুৰ মহিমা কীৰ্ত্তন। ত্ৰীকৃষ্ণ বা বিষ্ণুৰ মহিমা কীৰ্ত্তন ভাওনাৰ অঙ্গ স্বৰূপ। সেয়েহে কোৱা আছে -

“ভাওনা কৰিলে কৃষ্ণ পূজিবে লাগয়।” (বামচৰণ ঠাৰুৰ)

সকলো আৱশ্যকীয় দিহা লৈ যোৱাৰ পিছত গায়নসমূহ বস্তুভূমিত উপস্থিত হয়হি। তেওঁলোকে পোনতে নতশিৰ হৈ দৰ্শকসমুখলৈ সেৱা জনায় আৰু প্ৰায় এখটোমান ভাল-বিলং বাস্ত-বাজনাৰে বভাঙলী বজনজনাই তোলে। ইয়াৰ পিছত ক্ষণেক জিৰণি লয়। এয় সজাধিকাৰৰ প্ৰৱেশ কাল। আৰু কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু দুখোজ-এখোজকৈ গহীন গভীৰ ভাবে তেওঁ বস্তুভূমিৰ পিনে আহিব ধৰে। তেওঁৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগেই বহুতা জলাই দিয়া হয়। ইয়াৰ এটা উদ্দেশ্য সজাধিকাৰৰ প্ৰতি বিধিৰূপে সন্মান প্ৰদৰ্শন, অইনটো উদ্দেশ্য গোটেই বভা তলীখন ক-বিং পোহৰেৰে উজ্জ্বলিত কৰি তোলা। ফুলাম দলিতা কাপোৰেৰে আটকধুৱীয়াকৈ সজাই থোৱা আছুটীয়া আসন খনিত সজাধিকাৰে আসন গ্ৰহণ কৰে। লগে লগে গায়ন-বায়ন দলে গুৰু-বাত বজায়। গুৰু-বাতৰ অন্তত অলপ সময় তেওঁলোকে ঘোৰা-খেয়ালি মাৰে। ইয়াৰ পিছতে গায়ন-বায়ন দলৰ এজনে অধিকাৰৰ ওচৰ চাপি খেয়ালি ধাৰিবৰ বাবে আছুটানিক ভাবে অহুৱতি লয়। এই অহুৱতি গ্ৰহণ বিবৰটোও বিধিবদ্ধ প্ৰণালী অহুৱতিহে কৰা হয়। গায়ন-বায়ন সংঘৰ সঙ্গীজনে প্ৰথমতে অধিকাৰৰ কেউপিনে তিনিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰে। তেতিয়া অধিকাৰে আছুটানিক ভাবে অহুৱতি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া হাতুহজনে আকৌ তিনিবাৰ আগৰ দৰে প্ৰদক্ষিণ কৰিহে আগৰ ঠাইলৈ উলটি যায়। ভাওনাত ইয়াকে গুৰু-প্ৰদক্ষিণ বোলে। এইদৰে আছুটানিক অহুৱতি গৃহীত হোৱাৰ পাছত গায়ন-বায়ন সকলে বাওঁ আঁঠু মাটিত পেলাই সোঁ আঁঠু তুলি কিছুদূৰ ঘোৰা-খেয়ালি মাৰে। ইয়াৰ পাছত ‘দায়বীয়া’ বাহুৰ এজনে সৈ গায়ন-বায়নৰ মূখৰ ঠাইখিনি নিকাৰে বচি-কাটি পৰিহাৰ কৰি তোলে। তেতিয়া গায়ন-বায়ন দুহাপুৰুষ দ্বাৰাৰে ‘নাথবোৰা’ৰ পৰা অন্তত তিনিবাৰি ঘোৰা আছুতি কৰে। ঘোৰা আছুতিৰ অন্তত দুো-দৰে মূখৰ পেলাই ঘোৰা

আব-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। লগে লগেই মৰ্দ্দা জনাই দিয়া হয়। কং-বিং: পোহৰেৰে দশো দিশ জিলিকি উঠে। দৰ্শকবৃন্দই ক্ৰীড়ক বা ক্ৰীড়ায়ৰ নাম লৈ সমন্বয় ধৰি কৰে। গায়ন বায়ন দলে বাস্তব বজাই তালনা খলী মুখবিত কৰি তোলে। সূত্ৰধাৰে প্ৰৱেশ কৰি প্ৰথমতে প্ৰতি-মধুৰ হুৰে নান্দী শ্লোক আবৃত্তি কৰে। ইয়াত নৃত্য নাই যদিও অৰ্থব্যঞ্জক হস্তমুদ্ৰা আছে। ইয়াৰ পিছত নাটখনৰ নাম ঘোষণা কৰা হয় আৰু নাটত থকা মতে দুই-চাৰি আবাব বচন মাতি তটীমা গোৱা হয়। এই তটীমা আবৃত্তিতে মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শনৰ নিয়ম আছে; কিন্তু বাস্তব বজনা কৰা নহয়। মাথোন ইয়াৰ শেষ অংশৰ আবৃত্তিত গায়ন-বায়নে বাস্তব বজাই সমন্বয় সঙ্গীত পৰিৱেশন কৰে।

ক্ৰমেক জিৰণি লৈ সূত্ৰধাৰে প্ৰস্তাৱিত নাটখনৰ বিভিন্ন ভূমিকা আৰু বিষয় সমূহৰ নাম এটা এটাকৈ ঘোষণা কৰিব ধৰে আৰু সেইমতে তাৱবীয়া সৰব প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আৰু তালনাৰ অন্তান্ত আত্মজিক কাৰ্য্যাবলী অহাঠিত হৈ থাকে। নাটত সন্নিৱিষ্ট হোৱা সঙ্গীত বিষয়ে জানিবলগীয়া কথা এই যে কিছুমান গীত তাৱবীয়া বিশেষৰ ব্যক্তিগত; তেওঁলোকে তাক অকলশৰে গাব লাগে। কিছুমান গীত তেওঁলোকে সমন্বয় সঙ্গীতৰূপে গাব লাগে। আবাকতনে নাটখন হাতত লৈ বঙ্গভূমিৰ দাঁতিত দৰ্শকবৃন্দৰ সমুখতে আসন গ্ৰহণ কৰে। বচনবোৰ তেওঁ মধ্যম স্বৰত পাঠ কৰি থায় আৰু তাৱবীয়া সকলে সেই মতেই উচ্চস্বৰে নিজৰ নিজৰ বচন মাতি দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। বঙ্গভূমিত অৱস্থান কৰা কালছোৱাৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰে কেতিয়াও সাধাৰণ অৱস্থাত নেথাকে। অইন নেলাগে, তালনা চলি থকা কালত জিৰণিৰ ক্ষেত্ৰিকণ্ড তেওঁ একোটা মধুৰ নৃত্যভঙ্গীতহে অৱস্থান কৰি থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়; বিশেষকৈ পাৰ্শ্বৱৰ্ত্ত এই ভঙ্গিমা লক্ষণীয় হৈ পৰে। তালনাৰ অন্তত মুক্তি-মঙ্গল ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰোঁতেই সূত্ৰধাৰে অকলশৰে গায়, কোনো কোনো ঠাইত গায়ন বায়ন সৰেও ইয়াত যোগ দি সমন্বয় সঙ্গীতৰূপে গায় আৰু ইয়াতেই অভিনয়ৰ সাৰবণি পৰে। বহুপূৰ্বৰ সাধাৰণৰ নাটকসমূহত মুক্তি-মঙ্গল ভঙ্গিমা নাই। তেওঁৰ নাট-তালনাই বঙ্গভঙ্গলক পূৰ্বলৈ উপভোগ্যৰ ঘোষণা ধৰিব পাৰে নে নোৱাৰে সন্দেহ। আগতেই কোৱা হৈছে যে তালনা যদি বাতি নো পুৰাততেই সাৰবণি মাৰিব লগা হয়, দৰ্শকবৃন্দলীৰ মাজত অসন্তোষৰ গুণ-গুণনি উঠে। সেয়েহে কেতিয়াবা মুক্তি-মঙ্গল গোৱাৰ পিছতো ওপৰকি নৃত্য-গীতেৰে তালনাৰ সময় দীঘলীয়া কৰা হয়।

প্ৰকৃততে মুক্তি-মঙ্গল ভঙ্গিমা আবৃত্তিৰ অন্তৰ্গত যদিওবা প্ৰকৃত নাট্যঅভিনয়ৰো অন্তৰ্গত পৰে তথাপিও ইয়াৰ পাছতো আৰু দুই-এটা আত্মজিক ক্ৰিয়া কৰিবলগীয়া থাকে। তালনা খলীত পুৰোহিতৰ বাবেও এখনি স্বকীয়া আসন থাকে আৰু তেওঁ তাত আহিব পৰা অন্তৰ্গতকৈ বহি থাকিব লাগে। তালনা শেষ হৈ যোৱাৰ পিছত পুৰোহিতে অধিকাৰজনাক, গায়ন-বায়ন সকলক আৰু দৰ্শকবৃন্দলীক আশীৰ্বাদ দি তেওঁলোকৰ দীৰ্ঘজীৱন আৰু বঙ্গল কামনা কৰিব লাগে। তেওঁ এই আশীৰ্বচন উচ্চ স্বৰত, সঙ্গীতিক ক্ৰমত উচ্চাৰণ কৰে আৰু উপহিত সমুদ্ৰাই তাকে সমন্বয়ে সমৰ্পন জনাই হৰিকনিৰে গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত থাপলা তল

কৰা হয়, নামঘৰীয়াই থাপনাত স্থাপিত ভাগৱত পুথিখনি স্থানান্তৰিত কৰে, থাপনাত স্থাপিত কিবা মূৰ্ত্তি স্থাপিত হৈ থাকে তাকে। পুৰোহিতে বখাৱানলৈ লৈ যায়। তেওঁৰ আগে আগে গায়ন-বায়ন খোল ভাল বজাই যায়; পুৰোহিতে শৰাইৰ ওপৰত বোঁত বস্ত্ৰ এখনিত মূৰ্ত্তি তুলি ফুল তুলসিৰে সজাই মহা আড়ম্বৰে বাব ধৰে আৰু ব'ব পৰা সেই মূৰ্ত্তি অনা হৈছিল তাত নি শ্ৰান্তিষ্ঠা কৰি থৈ আহে। ঠিক সেইদৰে গায়ন-বায়ন দলৰ লগত নামঘৰীয়াজনেও ভাগৱত পুথিখনি শৰাইৰ ওপৰত তুলি লৈ থানত থৈ আহেগৈ। অধিকাৰো এই দলৰ লগে লগেই ভাওনা থলীৰ পৰা আঁতৰ হয়। থানৰ পৰা ভাগৱত পুথিখনি থানঘৰীয়াই নি নামঘৰৰ স্থায়ী থাপনাত থৈ আহেগৈ।

ভাওনাত কোনো দৰ্শকৰ পৰা কোনো বকমৰ প্ৰশ্নেৰ মূল্য গ্ৰহণ কৰা নহয়। দৰ্শক কিবা কাৰণত সমাজ-বৰ্জিত নহলে বা ক্ষতচাৰী নহলে, ভাওনা থলীত তেওঁৰ প্ৰৱেশ নিষেধ হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু কোনো দৰ্শকে সমাজৰ নিষিদ্ধ জৰা লৈ তাত প্ৰৱেশাধিকাৰ পাব নোৱাৰে।

আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ - ভাওনাৰ নিমিত্তে আৱশ্যকীয় ভালেমান আছিলপাতি অগ্নীয় বা অপাৰ্থিব বুলি ধাৰণা কৰা হয়। অইন কি, বতাহনেই অপাৰ্থিব। ইয়াৰ কাষি আৰু কৰাবোৰ ভাগৱত পুথিৰ বিভিন্ন আধাৰ প্ৰতিনিধি বুলি ধাৰণা কৰা হয়। বতাহ বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন দেহতাৰ অধিবাস বুলি বিশ্বাস আছে। যেনে, মাৰলীত অৰ্ঘ্য ওপৰ ভাগত আৰু মধ্য ভাগত বিষ্ণু, পূব ভাগত শঙ্কৰ, পশ্চিম পিনে ভাস্কৰ, বাকী অংশত চন্দ্ৰ দেবতা আৰু তেওঁৰ সহচৰগণ অৱস্থিত, বাতায়নবোৰ স্বৰ্গ সমূহ বুলি প্ৰবাদ আছে, যেনে তাল শিৱৰ কণাস্তৰ মাথোন। সেইদেখি ভাওনাৰ নিমিত্তে বাতায়ন শিকিবলৈ হলে আত্মটানিক ভাবে নিৰ্দিষ্ট গুৰু এজনাৰ শিষ্য য়ানি লৈহে শিক্ষা আৰম্ভ কৰিব লাগে। সেয়েহে ভাওনাত গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰত বাহিৰে অইন কাৰো খোল বজাবৰ অধিকাৰ নাই। সেইদেখি বাতায়ন নজনা বায়ন আৰু অন্তৰ্ভুক্ত বাজনা বজোৱা গায়ন নৰকগামী হয় বুলি বিশ্বাস আছে।\*

চৰ্ম পাচুকা পৰিধান কৰি ভাওনা থলীত প্ৰৱেশ নিষেধ। তাত ধূমপান, মন্ত্ৰপান আদিও কৰিবলৈ দিয়া নহয়। বতাহতলীত ভিলমানো অপৱিত্ৰ বস্ত্ৰ পৰি থাকিবলৈ দিয়া নহয়। অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে গোটেইখিনি ঠাই মটি-কাচি লাৰি-পুচি নিকাকৈ ৰাখিব লাগে, বাতে তাৱৰীয়া, দৰ্শক আদি কাৰো মনত কোনোমতেই অশুচি বা অপৱিত্ৰতাৰ ভাব কিঞ্চে মানো ৰিতি নোপায়। স্বৰ্গীয় কমলেশ্বৰ সিংহৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অৱস্থিত 'কম্বলী-হৰণ' ভাওনা চাওঁতে বাবেশ্বৰ সত্ৰৰ মহন্ত ব্ৰাহ্মণয়ে কলপাততহে বহিছিল ( 'ভূখণ্ডীয়া ব্ৰহ্মী' ১০ম আধ্য )। কোনো কোনো ঠাইত অভিনয় আৰম্ভণৰ আগতে গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰক পুৰোহিতে দৰ্শকবৃন্দৰ সমুখত ফুলৰ মালা পিন্ধাই আদৰণি জনায়। মালা পিন্ধাই উঠি প্ৰতিজনৰে কলপাত চকনৰ কোট দিয়া হয়। ভাওনা আদিৰ পৰা অন্তৰ্ভুক্ত আধ্যাত্মিক আৰু পৱিত্ৰ পৰিৱেশ এটাৰ ভিতৰত কথাটোৱেই এইবোৰ আত্মটানিক কাৰ্য্য-প্ৰণালীৰ মূখ্য উদ্দেশ্য।

\* 'জেল, দুৰ্গ ও বোল আৰু জালৰ মালিকা' —তীৰ্থ সোণৱী



## ৩য় পট 'চিহ্নযাত্রা' ভাওনা

মহাপুরুষ শ্রীশঙ্করদেৱ ৰচিত নাটসমূহৰ ভিতৰত 'চিহ্নযাত্রা' বা 'চিহ্নযাত্রা'ই সৰ্বপ্ৰথম বুলি কোৱা হয়। কিন্তু দুখৰ বিষয় এই নাটখন আজি-কালি পাবলৈ নাই। চৰিত্ৰকাৰ সকলে লিখি থৈ যোৱা বিবৃতিৰ বাহিৰে এই নাট সম্পৰ্কে জান-আহৰণৰ বিখ্যাত সূত্ৰ পোৱা নেযায়। তেওঁলোকে লিপিবদ্ধ কৰি থৈ যোৱা মতে এই নাটখনি সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয় এই :— তেতিয়া শঙ্কৰদেৱৰ উন্নৈশ বছৰ বয়স। এদিন ইট মিত্ৰ বন্ধু বান্ধৱ সমন্বিতে ভূঞা সবে কাষ চাপি ক'লেহি যে তেওঁলোকক বৈকুণ্ঠ নগৰৰ “ভাৱনা” দেখুৱাব লাগে। উত্তৰ স্বৰূপে তেওঁ ক'লে যে “সন্ন্যাসী”য়েই বা কোন আৰু ‘চিহ্ন’ নামটোৱেই বা কোন সূত্ৰত তেওঁৰ মুখত ওলাল একো কব নোৱাৰি। সি যি কি নহওক জ্ঞাতি কুটুমসকলৰ একান্ত আগ্ৰহ আৰু আনুষ্ঠানিক হেপাহ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি তেওঁ ভাৱনা এখন পাতিবলৈ উঠি-পৰি লাগিল। কাঠ এডাল আনি জোখ দি কপিলি মুখত থকা কুমাৰৰ ঘৰলৈ মানুহ পঠিয়ালে খোল গঢ়াবলৈ বুলি। খোলৰ জোখ দিলে সোঁৱেন ন আঙ্গুল, বাৰে তেৰ আঙ্গুল। ইপিনে ভূঞাসকল ৰজা দিয়াত লাগি গ'ল। নটুৱা, বায়ন, পালী আদি প্ৰতিজনেই যথাযোগ্যভাবে শিক্ষা-দীক্ষা লৈ নিজ নিজ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হবলৈ সাজু হ'ব ধৰিলে। শঙ্কৰদেৱে নিজে কাপোৰত বৈকুণ্ঠ নগৰৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিলে আৰু গীত, সূত্ৰ, ধেমালিৰ ঘোষা প্ৰভৃতিৰে যুগুত কৰি ভাওনাৰ বাবে “অঙ্ক” ৰচনা কৰিলে

“বৈকুণ্ঠ নগৰ                      পটতে লেখিয়া  
অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ ॥  
ধেমালিৰ ঘোষা                      প্ৰথমে লিখিল  
হুটিয় শ্লোক ৰচিল।  
সূত্ৰ ভটিমাক                      গীতক কৰিয়া  
চিন সব বিভাগিল ॥  
হাৰ যেন থান                      যি মত লক্ষণ  
কল্পতক উপবন।  
সৰোবৰ চহ                      অধিকে শোভয়  
অনন্ত শয্যা শোভন ॥” ইত্যাদি

পটত সপ্ত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰা হল। সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ নাম ‘বৈকুণ্ঠ-কীৰ্ত্তন’ (ভীৰ্মনাথ গে'হাৰী সম্পাদিত)ত এইদৰে দিয়া আছে—খেজ বিলাস, জাম্বজ বিলাস, পুশ-বিলাস, পদ্ম বিলাস, কণক হস্ত, সনাভন আৰু গোলোক। সন্ন্যাসীৰ ওচৰত শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি শ্রীশঙ্কৰদেৱে বৈকুণ্ঠৰ পট যে অঙ্কন কৰিব খুজিছিল এই সম্বন্ধে বাসকৰণ ঠাকুৰে তেওঁৰ ‘শঙ্কৰ



চৰিত্ৰও কৈছে যে শব্দবদেয়ে নিজেই সন্ধ্যা কৰি সন্ধ্যাসীৰ কণ লৈ আবিৰ্ভাৱ হ'ল আৰু সেই সন্ধ্যাসীৰ পৰামৰ্শ মতে হিৰুল, হাইতাল আদিৰে পটত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰিলে। এই অঙ্কন কাৰ্য্য দেখি ভক্তসকলে বিস্ময় মানিলে যাত্ৰাখন।

সন্ধিয়া ৰাজ্য অভিনয় কৰা সময়। চৌদিশৰ পৰা দৰ্শক আহি বস্তুৰ ভাৰি পৰিল। আৰিয়া, মহাভা, মুখা আদি ৰ'ত বেনেডাবে প্ৰয়োজনীয় ভেনেডাবেই প্ৰস্তুত হ'ল। ত্ৰিশব্দবদেয়ে নিজে বায়ুমণ্ডলী ৰাগ দিলে; বলাই নামেৰে এজনে ডিম্বৰ ৰাগ দিলে। সেই ৰাগ বহনত গছৰ পাতো যেন সৰি পৰে। শব্দৰে নিজে “বৈকুণ্ঠপতি” ভূমিকাত ওলাল। সেইদৰে ৰাম ৰাম গুৰু, লক্ষ্মণ, সৰ্বজয় আদি লোক সকলেও বিভিন্ন ভূমিকা লৈ ওলাব ধৰিলে। নটুৱাই নাচিলে, গায়নে বাত বজালে। মহা পয়োক্তৰে চিত্ৰ ৰাজ্য ভাৱনা হৈ গল। দৰ্শক বৃন্দই বঙে বঙিগাল হৈ দিন নে ৰাতি ততকে ধৰিব নোৱাৰিলে, অন্তৰ পৰশা হৰষৰ পৰশত তেওঁলোক ভেনেই উত্ৰাৱল—

“নজানিল সভাসদে কিবা ৰাতি দিন। দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ ভৈল কীৰ্ত্তন ॥

নাৰীজনে নিচিনয় কোনজন স্বামী। সবে হস্তে বেহেন ভৈলন্ত মোক্ষগামী ॥”

ওপৰৰ বৰ্ণনাৰ পৰা বুজা যায় যে ‘চিত্ৰৰাজ্য’ ভাণ্ডা কৰোতে সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ পট সমুখত ৰখা হৈছিল। কোনো কোনোৱে কয় যে পটৰ চিত্ৰবোৰ বেজীৰে গুথি নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল, কোনোৱে কয় অঁকা হৈছিল। গম্ভ-জীৱন-চৰিত লিখকে এই সপ্ত বৈকুণ্ঠ কাগজত লিখা বুলি উল্লেখ কৰিছে—“তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে।” \* ইয়াত থকা “তুলাপাত” আৰু “লিখিছে” এই দুয়োটা শব্দতে সন্দেহৰ থল আছে। কিয়নো, শব্দবদেৱৰ দিনত তুলাপাত অৰ্থাৎ কাগজ নাছিল, আৰু ‘লিখিছে’ শব্দটোৰে কলমেৰে লিখা বা লিপিবদ্ধ কৰা অৰ্থহে বুজায়, অঙ্কন কৰা অৰ্থ বুজায়। গম্ভ-জীৱন-চৰিত লিখক সকল গম্ভ-জীৱন চৰিত লিখক সকলতকৈ বহুদিন পাছৰ। গম্ভকাৰ সকলৰ সময়ত হয়তো কাগজতে লিখন কাৰ্য্য চলিছিল আৰু সেইবাবেই তেওঁলোকৰ কাপত ‘তুলাপাত’ শব্দটো স্বাভাৱিকতে ওলাই গৈছে। দ্বিতীয়তে, ‘তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে’ মানে তেওঁলোকে হয়তো ‘সাত বৈকুণ্ঠৰ বৰ্ণনা দিছে’ এনে অৰ্থৰো ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে।

ত্ৰিশব্দবদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ আগত প্ৰকৃত নাট-ভাণ্ডাৰ পূৰ্ণ ৰূপৰ কোনো স্পষ্টাভাস পাবলৈ নাই। ওজাপালী, ঢুলীয়া আদি প্ৰাচীন লৌকিক কলাকৃষ্টি সংঘবোৰত পটত চিত্ৰাঙ্কন কৰি দৃষ্ট দেখুওৱাৰ কোনো বিৱৰণ পোৱা নেযায়। সংস্কৃত নাটবোৰতো চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি অভিনয় কৰাৰ উদাহৰণ পোৱা নেযায়। অৱশ্যে চিত্ৰাঙ্কন প্ৰণালী অসমত শুধা ভাৱতত নতুন নহয়। অসমত প্ৰাচীন ভাৰ্য্য আৰু চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শনৰ অভাৱ নাই। শোণিতপুৰৰ চিত্ৰলেখাই চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদিয়েই দাবকাৰ পৰা অনিৰুদ্ধ কোৰ্ণবক আনি উভাৰ সৈতে গুৰু-মিলন ঘটাইছিল। এইবোৰ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কাহিনী। কিন্তু এইদৰে চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি নাট-ভাণ্ডা দেখুওৱা প্ৰথা নতুন; আৰু এই বিষয়ত মহাপুৰুষ ত্ৰিশব্দবদেৱৰ বক্তব্য

শক্তিৰ বিকাশ হৈছে বুলি কব পাৰি। নিয়মিত ৰূপে দৃষ্টি-বিস্তাৰন কৰি ভাওনা প্ৰদৰ্শন প্ৰথা নাই যদিও, চিত্ৰাঙ্কন-বিভূষিত আঁৰ-কাপোৰখনে আজিও এই পূৰ্ব প্ৰথাৰ চানেকি দাঙি ধৰি আহিছে।

কোনো কোনো চৰিতকাৰৰ মতে এইখন ভাওনা তেওঁ তীৰ্থযাত্ৰাৰ পৰা ঘূৰি আহি কৰে। বামচৰণ ঠাকুৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে তীৰ্থলৈ যোৱাৰ আগতে উনৈশ বছৰ বয়সতে এই ভাওনা পাতিছিল। এই অভিমত বেছি সমীচীন। কিয়নো, 'চিন্নযাত্ৰা' নাটখন মহাপুৰুষ ৰচিত অগ্ৰাণ্ঠ নাটৰ সৈতে অমিল; ই প্ৰকৃত পূৰ্ণাঙ্গ নাট হয়নে নহয় সন্দেহৰ কথা। কাৰণ, মহাপুৰুষৰ অগ্ৰাণ্ঠ নাটবোৰৰ নামটোৰ সৈতে বিষয় বস্তুৰ মিল আছে। কিন্তু 'চিন্নযাত্ৰা'ৰ সৈতে বিষয়-বস্তুৰ কোনো মিল নাই। 'চিন্ন' শব্দৰ ঠাইত 'চিহ্ন' শব্দও কোনো কোনোৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'চিহ্ন' শব্দ প্ৰয়োগে এই ভাওনাখনত চিত্ৰাঙ্কন বিষয়টোতে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰা যেন দেখা যায়। দ্বিতীয় কথা, মহাপুৰুষৰ সকলোবোৰ নাট ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত। তীৰ্থভ্ৰমণ কাল-ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ ব্ৰজাৱলী ভাষা জ্ঞান আহৰণ কৰে, আৰু তাৰ পৰা ঘূৰি আহি এই কৃত্ৰিম ভাষাত নাটবোৰ ৰচনা কৰে। 'চিন্নযাত্ৰা' তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ পিছত ৰচিত হোৱাহেঁতেন ব্ৰজাৱলী ভাষাতেই ৰচিত হ'লহেঁতেন; তেতিয়া হলে, চৰিতকাৰ সকলোঁ এই নাভূত-নাশ্ৰুত ভাষাটোৰ বিষয়ে দুই-চাৰিআধাৰ কথা নিশ্চয় তেওঁলোকৰ 'চিন্নযাত্ৰা' বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু কোনোজন চৰিতকাৰেই ভাষা বিষয়ে ঘৃণাশ্ৰবেণ মাত এযাৰ মতা নাই। যিমান দূৰ সম্ভৱ, এই নাটখন কেৱল ঘোষা-পদ-সম্বলিত বা গীতিপূৰ্ণ ৰচনা আছিল আৰু প্ৰাক্-শঙ্কৰী-যুগৰ কোনো জনপ্ৰিয় সাহিত্য বিশেষৰ আহিত ৰচিত হৈছিল।

## ভাওনা-সদৃশ অন্যান্য সাংস্কৃতিক অস্থান

(i) বঙালী ভাওনা—এই নামৰ এবিধ ভাওনা বৰং জিলাৰ কোনো কোনো অঞ্চলত উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাত আছিল। ইয়াক বঙালী ভাওনা বোলাৰ অৰ্থ এই যে ইয়াৰ কিছুমান গীত-পদ বৰংভাষাত ৰচিত বা বঙালী বামাংগ, মহাভাৰতৰ পৰা উদ্ধৃত। কোনো কোনো ঠাইত আকৌ অকীয়া নাটৰ সৈতে অমিল যেই কোনো ভাওনাকে বঙালী ভাওনা বোলা হৈছিল। পাছলৈ এই বিধ ভাওনা কাজৰ বুকুত আপোনা-আপুনি জাহ গল।

বঙালী ভাওনা ওজাপালী আৰু অকীয়া নাট-ভাওনাৰ সংমিশ্ৰণ। ইয়াৰ সৃষ্ণধাৰ জনক ওজা বোলে। এওঁৰ লগত চাৰি পাঁচজনমান সঙ্গী থাকে; এওঁলোকক পালী বোলা হয়। এওঁলোকে ওজাপালীৰ দৰে পদ আবৃত্তি কৰে। কিন্তু অকীয়া নাট-ভাওনাৰ ভাৱবায়্যৰ দৰে তেওঁলোকৰ সময় সময়ে প্ৰবেশ আৰু প্ৰস্থান আছে। ওজাপালীৰ ওজা আৰু অকীয়া নাট-ভাওনাৰ সৃষ্ণধাৰৰ সৈতে ইয়াৰ ওজা জনৰ পাৰ্থক্য এই যে এওঁ হাতত এডাল চোৰঁৰ লৈ থাকে। ইয়াৰ বাস্তৱ যন্ত্ৰ তাল আৰু খোল। মুক্তি-মঞ্চল ভটিমা গাওঁতে আটাইবিলাক ভাৱবীয়াই বৃত্তাকাৰত ঘূৰিব লাগে।

(ii) স্ত্ৰী-পৰিচালিত অস্থান—ভাওনা, ওজাপালী আৰু চুলীয়া অস্থান পুৰুষ-সকলৰ দ্বাৰা পৰিচালনা কৰা হয়। স্ত্ৰীভূমিকাও পুৰুষসকলেই লয়। কিন্তু অসমত এনে কিছুমান ভাওনা-সদৃশ সাংস্কৃতিক অস্থান আছে য'ত কেৱল স্ত্ৰীসকলৰেহে প্ৰতিপত্তি, স্ত্ৰীসকলেই সৰ্বসৰ্ব। তেওঁলোকেই অস্থান পৰিচালনা কৰে; তেওঁলোকেই পুৰুষৰ ভূমিকাও লয়। এনেবোৰ অস্থান, যেনে—

(ক) পচতি (পাচতি) এই উৎসৱ ত্ৰীকুক্ষৰ জন্ম উপলক্ষে জন্ম দিনৰ পৰা ধৰি পঞ্চম দিনৰ পাছদিনা অৰ্থাৎ ষষ্ঠ দিনা পতা হয়। যিগৰাকী প্ৰসূতি তিবোতাৰ নামত উৎসৱ পালন কৰা হয় তেওঁ সেইদিনা ব্ৰত ধৰি থাকিব লাগে। হালধিৰ পানীৰে নৰাজাত সন্ধানটিৰে সৈতে মাকক কলহেৰে পানী ঢালি স্নান কৰাব লাগে। নিয়ন্ত্ৰিত লোকসকল আহি উৎসৱত যোগদান কৰে। গণকে গণনা কৰি সন্ধানৰ নামাকৰণ কৰি যায়হি। যদিও লচৰাচৰ জন্মাষ্টমীৰ ষষ্ঠ দিনতেই পচতি পতা প্ৰথা এটা আছে, ৭ম, ৯ম, ১১ম দিনতো অথবা বছৰটোৰ যেই কোনো উক্ত শুভ দিনতো এই উৎসৱ কেতিয়াবা পালন কৰা হয়। বিশেষকৈ ভাদ্ৰ আৰু কাতি মাহ ইয়াৰ বাবে প্ৰশস্ত। ই দিবা উৎসৱ। দিনটোৰ ভিতৰতে আৰম্ভণ হয় আৰু দিনটোৰ ভিতৰতে সামৰণ পৰে। উৎসৱৰ কাৰ্য্যসূচী দিনটোৰ ভিতৰতে শেষ হব পৰাকৈ দিনটো দুভাগত ভাগ কৰা হয়—আগবেলা আৰু পাছবেলা। আগবেলাৰ কাৰ্য্যসূচী আগপচতিৰ ভিতৰত পৰে আৰু পাছবেলাৰ কাৰ্য্যসূচী পাছবেলাত পৰে। স্ত্ৰী-পৰিচালিত এই উৎসৱত পুৰুষসকলেও অস্থত যোগদান নকৰা নহয়। নামগোৱাত তেওঁলোকৰ

অবাধ প্ৰবেশ। কিছু ইয়াত যিখিনি নাট্যাভিনয় প্ৰদৰ্শন প্ৰথা আছে, তাত কেৱল শ্ৰীসকলেহে যোগদান কৰিব লাগে।

এই উৎসৱ ছুই বৰ্ষে পালন কৰা হয়—ব্যক্তিগত বা ঘৰুৱা ভাবে আৰু বাজহৰা ভাবে। লোকাচাৰ অঙ্গুসৰি সকলোখিনি কাৰ্য্য সূচক ৰূপে সমাধা কৰিবৰ বাবে ঠায়ে ঠায়ে পচতি সজা আছে। ঘৰৰ গৃহিণীয়ে নিদিষ্ট দিনত বিধি মতে সকলো দ্ৰব্য সংগ্ৰহ কৰি পচতি গোৱা ভিকতা সৰক নিমন্ত্ৰণ কৰে। নামঘৰ বা বভাঘৰত উৎসৱ পতাৰ দিহা কৰা হয়। কল-কুঁহিয়াৰ আদি ফলমূলেৰে ওপচাই দেউল-সদৃশ মাহ চাউলৰ নৈৱেদ্য সজোৱা হয় আৰু উৎসৱৰ অন্তত উপস্থিত সমজুৱাৰ মাজতে সেইবোৰ বিতৰণ কৰা হয়। নিমন্ত্ৰিত সকলক জা-জলপানেৰে অভ্যৰ্থনা কৰাৰ বাৱস্থাও আছে।

থাপনা, নৈৱেদ্য, বন্ধুত্ব আদিৰ বাবে এপিনেদি যথাসম্ভৱ আহলবহল মুকলি ঠাই এডোখৰ এৰি সমজুৱা সকলক অধ্বস্তাকৰ হৈ বা চতুৰ্ভুজ ক্ষেত্ৰৰ আকাৰে মাটিত ভূমি-আসন বা তৃণাসনত বহিবলৈ দিয়া হয়। বন্ধুত্বৰ বাবে আছুতীয়াকৈ বখা মুকলি ঠাইকণত কলপাতৰ ওপৰত ডাঙৰ থিয় খৰাহি নাইবা আইন কিবা পৱিত্ৰ পাত্ৰত মাহ-চাউল, ফলমূল আদি নৈৱেদ্যৰ দ্ৰব্য সমূহ পৰ্বত-প্ৰমাণ কৰি সজাই থোৱা হয়। তাৰ পিছত থাপনা পাতি ধূপধূনা জলাব লাগে। থাপনাৰ দাঁতিতে শিল এটাৰ ওপৰত গোবৰৰ এটি টিলা নিৰ্মাণ কৰা হয়। পচতি গোৱা ভিকতা সকলে আইন কোনো ঠাইত যথাবিহিত সাজ পোছাক পিন্ধি আহি যথা সময়ত নিদিষ্ট ঠাইত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকৰ ভিতৰৰ এগৰাকী ওজা বা সূত্ৰধাৰ ভূমিকাত ওলাব লাগে। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত এই সূত্ৰধাৰ অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ অঙ্গৰূপ। অস্তাৱ্ত চৰিত্ৰবোৰেও কাৰ্য্য-ক্ৰমণিকা অঙ্গুসৰি প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান কৰিব ধৰে। প্ৰথমতে কেইটামান সংস্কৃত স্তোত্ৰ আৱৃত্তি কৰি যশোদাই কৃষ্ণৰ প্ৰতি পুষ্পাঞ্জলি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া ওজাই তেওঁক সমজুৱাৰ সমুখলৈ আদৰি লৈ যাগ আৰু বন্ধমকৰ এঁদাতিত তেওঁ আগুন লৈ বহি থাকে। তাৰ পাছত ওজাই সমজুৱাক সন্মোদন কৰি নাটখনৰ এটি চমু আভাস দাঙি ধৰে। সূত্ৰধাৰৰ এই প্ৰাৰম্ভিক বচনৰ অন্তত কণ কণ ছোৱালী কেইজনীমানে হাতে হাতে খেজু-কাঁড় আৰু ডলাত চাউল, ফলমূল আৰু লাডু লৈ বন্ধমকত দেখা দিয়ে আৰু থাপনাৰ কেউপিনে প্ৰদক্ষিণ কৰিব ধৰে। এই ছোৱালীৰ সংখ্যা সাধাৰণতে ছয়। প্ৰতিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰোতে তেওঁলোকে যশোদাৰ পিৰত চাউল ছটিয়াই যায়। শেষৰবাৰ প্ৰদক্ষিণত এজনী গোপিনীৰ পৰা যশোদাই মূল্য দি এটি ফল গ্ৰহণ কৰে। ফলটো নি যশোদাই কৃষ্ণক দিয়েগৈ (এতেপৰ কৃষ্ণই ফলটোৰ বাবে কান্দি-কাটি ব্যাকুল হৈ থাকে আৰু এই ফল হাতত দি যশোদাই তেওঁক নিচুকাৰ)। তিবোতা সকলে নায় পাই থাকে; নামগোৱা কেৱল মুখেৰেই নহয়, তাল বাধি চাপৰি বজায়; কেতিয়াবা বহি গায়, কেতিয়াবা থিয় হৈ গায় আৰু কেতিয়াবা হুঁ হুঁ বৃত্তা-ভৰীত গায়। নামগোৱাত আবৃত্তি কৰা পদাৱলীৰ সৈতে সঙ্গতি বাধি পচতিৰ বিভিন্ন ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱা চৰিত্ৰগণে নিজৰ নিজৰ ভাও প্ৰদৰ্শন কৰি থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, বন্ধুত্বদিত

যেতিয়া গৰ্গ মুনিয়ে হাতত পঞ্জিকা, কলি আৰু কলিঙটি লৈ ওলাই শিল্পকৰ্মৰ নামাকৰণৰ বাবে গণনা কৰিব ধৰে, নামগোৱা তিকতা সৰে পদ গাই গাই কৰুৰ গাঁল তেল আৰু হালধি-মিহলোৱা পানী ছটিয়াব ধৰে—উপস্থিত সমজুৱা সৰব ওপৰত এই পানীৰ ছিটিকনি পেলোৱা হয়; কোনোৱে এই ছিটিকনিৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ বিতাতে লুকাব ধোজে; কিন্তু লুকাই সাৰে ক'ত! বঙেৰে বাঙলী মুখৰ প্ৰদৰ্শনী পাতি এই উচ্চ-উদ্ভাৱন ভিকতাৰে কাকো কোনেও নেৰে! ইজনীয়ে দিক্‌নৌক বং-পানীৰে তিতাই-বুৰাইহে এবিৰ, ছলে-বগে-কোশলে, যেনেতেনে প্ৰকাৰে। এইখিনিতে পচতি অভিনয়ৰ মজাৰ বগৰ। উৎসৱৰ সমুন্নত আৰু শীৰ বিলুপ্ত এইখিনিতে। ইয়াতেই নামাকৰণ কাৰ্য্যসূচীৰ অন্ত পৰে; আগবেলাৰ পচতিৰো সামৰণি হয়।

সকলোৱে চুখটামানৰ বাবে জিৰণি লয়। গৃহস্থই নিৰন্তৰ লোক সকলক যথাসাধ্য আদৰ-অভ্যৰ্থনা কৰে। কেৱে কন্তেকলৈ ঘৰাঘৰি যায়গৈ। ইয়াৰ পাচত অপৰাধ বা পাছবেলাৰ উৎসৱ আৰম্ভ কৰা হয়। এইবাৰ শিল্প কৰুৰ মীলাখেলা আৰু অলৌকিক মহিমা-প্ৰকাশক দৃষ্ট-বহল অভিনয়। পুতনা-বধকে ধৰি একাধিক অদ্ভুত মীলা-মাহাশ্বাই দৰ্শকক চমক খুৱায় আৰু পুতনা-বধতে অপৰাধ বা পাছবেলাৰ অভিনয়ৰ সামৰণি মৰা হয়। উৎসৱৰ অন্তত সমুন্নত হৰিধ্বনিৰে গৃহস্থক হিয়া ভৰি আশীৰ্বাদ দিয়া হয়। গাওঁতা-বাওঁতা প্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰোতা উপস্থিত সমজুৱা সৰেও আশীৰ্বাদৰ জটিলিত বুৰ গৈ, খন্তেকলৈ হলেও, জীৱন ধস্তা মানে। আশীৰ্বাদৰ সাক্ষাতিক উচ্চ-উদ্ভাৱন হৰিধ্বনিৰে আকাশ-পাতাল ধপাই তোলে। শেষ পৰ্ব মাহপ্ৰসাদ বিতৰণ আৰু ইয়াতেই কাৰ্য্য ক্ৰমশঃকৰাৰ মধুৰ সমাপন।

পচতিত অসমীয়া ঘৰুৱা পৰিৱেশ আৰু সামাজিক চিত্ৰৰে হাতৰস উলোৱা অদ্ভুত প্ৰণালী আছে, যেনে, অমিতাৰ ঠাৰিত শুকান পিঠা-গুড়ি ভৰাই সমজুৱাৰ গাৰ পিনে ফু মাৰি দিয়া হয়। গায়ে-মূৰে পিঠা-গুড়ি পৰি কাকো কোনেও চিনি নোপোৱা হৈ পৰে। হাঁহি-বিকিঙালিত পিঠা-গুড়ীয়া বাইজ বিহু-বলিয়া হয়। শুকান কলপতুৱাৰে ঘোঁৰা সাজি কেৱে আকৌ ঘোঁৰা-ঘোঁৰা পাতে; ঘোঁৰাক কোবায়হে কোবায়, কিন্তু বেচেৰাই ধোজকে কাটিব নোৱাৰি সাত ভেঙুৰ খাই ৰাগৰি পৰে। কাৰো ঘোঁৰাই অশ্বাবোহীৰ চাবুকৰ একেটা ধনুৰ কোবতে কদমং দাব ধৰে আৰু বাহুবগে চেহুৰ মাৰি দিবিহঁতৰ মুখৰপৰা 'চাবাইচ' মুখামুখ একনি পাই জীৱন সাৰ্থক কৰে। বিতাতে পচতিৰ বহুত্ববিধও যেন চৰণীয়া পথাৰ এখনলৈ কপাত্তবিত হৈ যায়। কোনো কোনো ভিবোতাই গ'ৰখীয়া ল'ৰাৰ ডাঙ লৈ গাইগক চৰায়। এই গাইগ'কবোৰ কঠাল পাতেৰে নিৰ্মিত। পচতিৰ অন্য দৃষ্ট পুতনা-বধ। অদ্ভুত কেলিকৌতুক দেখুৱাই শিল্প-কৰুই পুতনাক বধ কৰে আৰু তাই বাকলীয়ে দাঁত নিকটাই মাটিত ওপৰলৈ মুখ কৰি লুটি খাই পৰে। চুই-চাবি গৰাকীয়ে বাকলীৰ মুখৰ জুয়োগিনে কল-পতুৱাৰ ঠাৰি খাহি জুৰাই দিয়ে। বাকলীৰ দাঁতৰ মনুনা দেখুৱাবলৈ হোজা গাইলীয়া প্ৰণালী ইয়াতকৈ জয় আৰু কি হ'ব পাৰে! জুৰিগাৰিনী ভীষাকাবদনী পুতনাক চাবলৈ সমজুৱাই জুৰ পাতে; সকলোৱে বেবি বেবি চায় মানে চায়, হেপাহ নপলায়।

সন্তি-সন্তানৰ মুখ-নেদেখা তিক্ততাই পচতি উৎসৱ পাতি হাতুড়ৰ গোঁৱৰ লাভ কৰিব পাৰে বুলি লৌকিক বিশ্বাস। সেইদৰে পুত্ৰ সন্তান নোহোৱা মাতৃয়েও পচতি উৎসৱ পাতি পুত্ৰ সন্তান লাভ কৰিব পাৰে বুলি বিশ্বাস আছে। সেয়েহে সন্তানহীন তিবোতাই সন্তানৰ বাবে আৰু পুত্ৰ সন্তানহীন তিবোতাই পুত্ৰৰ বাবে আশা-ভাৰ বুকু লৈ এই উৎসৱ পাতে। সাধাৰণতে এনে তিবোতাসকলেই বশোপাৰ ভূমিকা লৈ ওলাব লাগে। ৰাক্ষসৰা পচতিত অৱশ্যে এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰমো স্বেচ্ছাবা হয়। কিন্তু বৰুৱা পচতিত ই যথাবিহিত ভাবে পালন কৰিব লাগে।

(খ) আপী-ওজা - কামৰূপ জিলাৰ ঠায়ে ঠায়ে আপী-ওজা নামেৰে একজোঁৱৰ ওজা আছে। ইয়াতো আটাইবিলাক ভূমিকাত আপী বা ছোৱালীয়েইহে ভাগ লয়। ইয়াত পুৰুষ-ভূমিকা একেবাৰে নাই। দলটোত এজনী ছোৱালী ওজাকপে ওলায়। তেওঁৰ সাজ-পোছাক চকুত লগা—তেওঁ ডমকা-ফুলীয়া মেখেলা আৰু ফুলাম আঙুৰাণ পৰিধান কৰে; হাতত খাক, কাণত ডুল আৰু ডিঙিত মণিমালা পিন্ধি চুলি মেলি দলত থিয় দিয়ে আৰু অস্ত্ৰাস্ত্ৰ ওজাৰ দৰে নৃত্য-গীত পৰিবেশন কাৰ্য্যত দলটো পৰিচালনা কৰে। তেওঁলোকে নামায়ণ, মহাঙ্গৰত আৰু পুৰাণৰ পদ গায়। ইয়াত নিদিষ্ট স্থান বা বিধিবদ্ধ ভাবে নিৰ্মিত কোনো বজাৰৰ বা বন্ধভূমিৰ ব্যবস্থা নাই। প্ৰয়োজন মতে আৰু স্থান-কাল-পাত্ৰ ভেদে ইয়াৰ অস্ত্ৰথা হব পাৰে।

(গ) নাম-ভাওনা—নাম-কীৰ্ত্তনৰ যোগেদি এক প্ৰকাৰ নৃত্যভিনয় দেখুউৱাৰ ব্যবস্থা অসমত আছে আৰু ইয়াৰ নাম নাম-ভাওনা। ইয়াত অংশ গ্ৰহণ কৰোতা আটাইবিলাকেই তিবোতা। যেই কোনো উৎসৱ উপলক্ষে আৰু যেই কোনো সময়তে এইবিধ ভাওনা অহুষ্ঠিত হব পাৰে। দলপতিজনক সূত্ৰধাৰ বা পাঠক সংজ্ঞাবে অভিহিত কৰা হয়। দলটোত অন্ততঃ দহ-বাৰ গৰাকী তিবোতা থাকে। প্ৰথমতে তেওঁলোক অৰ্দ্ধবৃত্তাকাৰে মাটিত পাৰি থোৱা চাৰি-পাটি, ত্ৰিপাল আদিত আসন গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত, নৃত্য-ভঙ্গীত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ অৱলম্বন বিভিন্ন অধ্যায়ত বিভক্ত ঘোষা-পদ-সহলিত বচন। তালমানৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি নৃত্য ধৰি ঘোষা আৰু পদ পোৱা হয়। সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত ওলোৱা তিবোতাপৰাকীয়ে ঘোষা আৰু পদ গায় বাকী তিবোতাসকলে চাপৰি মাৰি সমন্বয়ে তাৰ পুনৰাবৃত্তি কৰে। লগে লগে বিবিধ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা তিবোতাসকলে নৃত্য-ভঙ্গীৰে অৰ্থব্যঞ্জক মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি ভাওনা দেখুৱায়। তাৰবীয়াৰ মুখত বচন নাই। এই ঘোষা আৰু পদাৱলী পুৰণি অসমীয়া কাব্যৰ। কিছুমান কুকলীয়া বিষয়ক আধুনিক বচনও আছে। ইয়াৰ প্ৰয়োজনীয় বাস্তবসমূহ কবতাল, বৰতাল, নাগেৰা।

কামৰূপৰ উত্তৰ প্ৰমোহাটীত নাম-ভাওনা অহুষ্ঠান এটা আছে। উপেন্দ্ৰনাথ বৰকাকডী নামৰ মহ'ৰী এজনে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত ইয়াৰ প্ৰবৰ্ত্তন কৰে আৰু আজিও ই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা দেখুৱাই খ্যাতি অৰ্জন কৰি ফুৰিছে; আজিও এই ভগা বীণৰ তাঁৰৰ ৰহস্যৰ কলামোদীৰ আয়োদ-সামগ্ৰী। বৰকাকডীয়ে প্ৰায় পোন্ধৰখন মান নাম-ভাওনাৰ নাট লিখিছিল বুলি বিশ্বস্ত সূত্ৰে জনা যায়।

## ৫ম পট

### সংস্কৃত নাট-অভিনয়ৰ সৈতে ভাওনাৰ পাৰ্থক্য

সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অষ্ট্ৰীয় নাটৰ বিদৰ্বে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য আছে অভিনয় বিষয়তো সেইদৰে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য দুয়োটাই আছে। ইয়াত কেইটামান প্ৰধান পাৰ্থক্য দেখুওৱা হ'ল—

সংস্কৃত নাট-ভাওনাৰ হুৰিটা প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য-ক্ৰমৰ ভিতৰত প্ৰথম দৃষ্টা নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়; বিবিধ বাস্ত-বাদনেই প্ৰধানকৈ এই কাৰ্য্যক্ৰমৰ ভিতৰত পৰে। কিন্তু ভাওনাত বাস্ত-বাদন আদি এনেবোৰ প্ৰাথমিক কাৰ্য্যক্ৰম দৰ্শকৰ সমুখত সমাধা কৰা হয়। তাঁৰ-সংযুত বাস্ত যন্ত্ৰও (বেনে, বীণা) সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত ব্যৱহাৰ হয়; কিন্তু ভাওনাত ই একেবাৰে বৰ্জিত।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত 'জৰ্জৰ' পতাকা উত্তোলন প্ৰথা আছে; তাৰ লগে লগে সজীত গোৱা হয়, সূত্ৰধাৰে পুষ্প সিকন কৰে আৰু মজল-বটৰ পানীৰে আত্মজড়িত কৰে। পৰৱৰ্তী ক্ৰমত নান্দী-পাঠ পাঠ। কিন্তু ভাওনাত নান্দী-পাঠৰ আগতে গায়ন-বায়নৰ ধেমালিক কেন্দ্ৰ কৰি অস্ত্ৰান্ত কেন্দ্ৰবোৰ আৱষ্ঠানিক ক্ৰিয়াহে কৰা হয়।

সংস্কৃতত নান্দী-পাঠ সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা হয় নে নহয় বিতৰ্কৰ বিষয়। কিন্তু অসমীয়া ভাওনাত সূত্ৰধাৰেইহে নান্দী-পাঠ কৰিব লাগে; ইয়াৰ অস্ত্ৰথা নাই।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত নান্দী পাঠৰ পাছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰস্থান হয় আৰু পুনৰ্ভাৱ প্ৰৱেশ নহয়। কিন্তু ভাওনাত ডেউ আদিবপৰা অন্তৰ্ভুক্ত থাকিব লাগে। প্ৰকৃততে সূত্ৰধাৰেই ভাওনাৰ প্ৰধান স্থায়ী ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ সকলো পৰিচালনা কৰিব লাগে। ডেউৰ কাৰ্য্য বহুমুখী।

সংস্কৃত নাট-ভাওনাত বিদূষকেই আবশ্যিক মতে সময়ে সময়ে দৰ্শকৰ হাঁহিব খোৱাক যোগাই থাকে; কিন্তু ভাওনাত বিদূষক নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। হান্তবস সৃষ্টি কৰিবলৈ সময়ে সময়ে বহুৱা ওলায়। কিন্তু বহুৱাৰ কোনো বচন নাই আৰু ইয়াক নাটৰ কোনো সক্ৰিয় চৰিত্ৰৰূপে গণ্য কৰিব নোৱাৰি।

## অন্যান্য সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ সৈতে ভাওনাৰ সাদৃশ্য :-

(i) ওজাপালী—সাজ-পোছাক বিষয়ত ভাওনাৰ হুজুৰ আৰু ওজাপালীৰ হুজুৰৰ প্ৰায় একে। উভয়ে কাৰ্য্যকৰমতো সাদৃশ্য আছে। দুয়োবিধ অনুষ্ঠানতে হুজুৰৰ বজ্জুৰিৰ স্থায়ী (আদিৰ পৰা অন্তলৈকে থকা) চৰিত্ৰ। সঙ্গীতত সঙ্গীসকলে সহযোগ কৰি ৰাগ-বাগিনীৰে স্থললিত সময়ৰ-সঙ্গীতৰ স্বৰধ্বনি সৃষ্টি কৰে। বজ্জুৰিত হুজুৰৰকে আদি কৰি সকলো ভাৱবীয়াৰ অৱস্থান সততে নৃত্যভঙ্গী-সম্বন্ধিত।

নৃত্য-গীতেই ভাওনাৰ স্বাস্থ্য-সম্পদ; সেইদৰে ওজাপালীৰো।

[ পৰৱৰ্তী ছন্দ ‘সঙ্গীত-মধুৰ পৰিৱেশ’ ব্ৰষ্টব্য ]

দুয়োবিধ অনুষ্ঠানতে নেপথ্য বিভাগ আছে; ই ভাৱবীয়া সৰব সাজন-কাচনৰ থল, জিৰণিৰ ঘৰ, অভিনয় সামগ্ৰীৰ সংৰক্ষণ-আলয়।

(ii) ঢুলীয়া—ঢুলীয়া দলৰ পায়ন-বায়ন সকলে কেৱল ঢোল বজায়েই নেথাকে, মাজে মাজে নৃত্য-সম্বন্ধিত সময়ৰ সঙ্গীতৰেও দৰ্শকক আপ্যায়িত কৰে। ভাওনাৰ পায়ন-বায়নৰ কাৰ্য্যৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। ঢুলীয়া সকলে যেতিয়া মাজে মাজে নাটকীয় দৃশ্য দেখুৱায় তাত জীভূমিকাবোৰত পুৰুষেই অৱতীৰ্ণ হয়। ভাওনাতো পুৰুষেইহে জীভূমিকাত ওলাব লাগে।

আৱশ্যক অনুসৰি ঢুলীয়াই মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, হাঁহি-বস সৃষ্টিৰ বাবে বহুবা উলিয়ায়। ভাওনাতো মুখা আৰু বহুবাৰ স্থান আছে।

(iii) পুতলা-নাচ—পুতলা-নাচত পৰিচালকজনে হুজুৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি বিভিন্ন ভূমিকাত ওলোৱা পুতলা সমূহ পৰিচালনা কৰি থাকে। ভাওনাতো হুজুৰৰ মূল পৰিচালক।

সেয়েহে ভাওনাৰ সাদৃশ্য অইন কোনো অনা-অসমীয়া অনুষ্ঠানতকৈ প্ৰাচীন অসমীয়া অনুষ্ঠান-সমূহৰ সৈতেই বেছি বুলি কব পাৰি।



## ৭ম পট

### সঙ্গীত-মগ্নৰ পৰিবেশ

ইংৰাজ কবিয়ে মন্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে গীতি-কবিতাবোৰ আৱিষ্কৃত বীণাৰ স্তবৰ সৈতে সঙ্গত কৰি আৱৃত্তি কৰা হৈছিল। ঠিক এই অৰ্থত চাব গলে প্ৰাচীন কাব্য, মালিতা আদি পৰনিষ্ঠ কাব্য সমূহ তাৰেই গীতাত্মক।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে অক্ষীয়া নাটবোৰ সম্পূৰ্ণ গীতাত্মক। গতিকে সঙ্গীতৰূপে কপায়িত নহলে ইয়াৰ প্ৰকৃত বস উপভোগ কৰিব নোৱাৰি। এই নিমিত্তেই আমি জানো যে নিচেই ক্ষুদ্ৰ অক্ষীয়া নাটখনেও অভিনয়ত বহু সময় লব পাৰে। সেইবাবেই ইয়াৰ বচনা-শৈলী বা প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ ওপৰত দৰ্শকৰ দৃষ্টি নিহান নাই; তেওঁলোকৰ বিশেষ নজৰ ইয়াৰ সঙ্গীতাংশৰ ওপৰতহে। সঙ্গীত-বিজ্ঞানেও কয় যে উচ্চ সঙ্গীতত বাগ-বাসিণীয়েইহে মূল্যাহীনৰ মূল কথা, প্ৰকাশ-ভঙ্গী নিৰ্মিত মাজ। সেয়েহে একেখন নাটতে একেধৰণৰ পদাৱলী, একেধৰণৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ বাবে বাবে উল্লেখ হয়; অথচ, দৰ্শকে বা শ্ৰোতাই মুঠেই আমনি বোধ নকৰে। ইয়াৰ সাঙ্গীতিক স্তব-ধ্বনি আৰু ভাবাবেগৰ প্ৰতিহে তেওঁলোকৰ মোহ, নাটকীয় ঘটনা বা কৌশলৰ প্ৰতি নহয়। প্ৰকৃতপক্ষে চাব গলে, অক্ষীয়া নাটত বিষয়-বস্তুৰ ফালৰ পৰা নাট্যকাৰে সমস্ত সমাধান কৰিব লগীয়া কোনো ধৰ্মো নেথাকে, যেহেতু ঘটনা পৌৰাণিক আৰু নাট্যকাৰৰ কল্পনা প্ৰায় সীমাবদ্ধ। এই প্ৰসঙ্গত মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনমান প্ৰাধিকানযোগ্য (‘শ্ৰীমাধৱদেৱ’ আখ্যা দ্ৰষ্টব্য)। গছই হওক বা পছই হওক, নাটখনৰ বচন-ভাগ মূল উদ্দেশ্য সাধনৰ (অৰ্থাৎ সঙ্গীত-পৰিবেশনৰ) হেতু মাথোন; নাটকীয় আকৰ্ষণৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে ইয়াৰ সঙ্গীত আৰু এয়ে নাটখনৰ মোহনীয়তাৰ মোহন ভেটি। এই বাবেই নিবন্ধৰ জনেও তৃপ্তি লাভ কৰে; সজ্জনজন মাতেই আহ্লাদ পায়। কিছুমান ভাৱধাৰা এনে কোমল আৰু ভাবাবেগ ইমান সূক্ষ্ম যে সঙ্গীতৰ বাহিৰে অইন একোৱেই ডাক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। সঙ্গীত-প্ৰধান নাটৰ বিশেষত্বও এইখিনিতেই যে ই নাটক আৰু সঙ্গীত দুয়োটাৰে উদ্দেশ্য একেলগেই সফল কৰি শ্ৰোতাৰ কল্যাণ সাধন কৰিব পাৰে।

অক্ষীয়া নাটৰ নাট্যকাৰে নাটকীয় ঘটনা-সৃষ্টি আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ পিনে আঙুলীয়া হৈও সঙ্গীতৰ ইচ্ছাশক্তি তৰিহলৈ লয়। কিন্তু, ইয়াৰ বাবাইহে নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন হয়। এই প্ৰসঙ্গত দাৰ্শনিক কবি এৰিষ্টোটলেও মন্তব্য কৰিছে যে বিবাহাত্মক নাটকৰ মুখ্য উপাদান সমূহৰ ভিতৰত যাবুৰ্খাই প্ৰধান (‘Melody is the greatest of the pleasurable accessories of tragedy’—Aristotle—‘On the art of Poetry’)-অইন এজন পাশ্চাত্য সমালোচকৰ ভাষাত কবলৈ গলে, চম্বৰ বচনাই বিবাহাত্মক নাটকৰ ওপৰত উৎকৃষ্ট কলাৰ বৰোপযোগী সৰ্বজনপ্ৰিয়তাৰ হেতু আৰোপ কৰিব পাৰে।

নাটকৰ আইন এটা প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈছে বস-সন্কাৰ। এই বিষয়তো সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ লক্ষণীয়। অসমীয়া নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন, ঘটনা-সমাৱেশ আদি নাটকৰ উদ্দেশ্যসাধন বিষয়তো পদ্ম-সংলাপৰ দৰে সঙ্গীত-অংশই ভালেখিনি সহায় কৰিব পাৰে। সেইদৰে সংলাপ আৰু কাৰ্য্যাবলীৰ উদ্দেশ্যও সঙ্গীতৰ যোগেদি সাধন হয়। উদাহৰণ—

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে ‘কল্পিণী হৰণ’ নাটত কল্পিণী দেৱীৰ আৰু ‘শ্ৰীৰামবিজয়’ নাটত নীতাদেৱীৰ সৌন্দৰ্য্যৰ বৰ্ণনা দি শৃংখাৰ বস সন্কাৰ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে একোটা ভটিয়া গীত দিছে। সেইদৰে শেষত তেওঁলোকৰ মিলন-মহোৎসৱৰ মাধুৰ্য্যও বেছি উপভোগ্য কৰিবৰ বাবে একোটা গীত দিয়া হৈছে।

নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ প্ৰস্থান, গতি-অৱস্থান, ভাবৰ পৰিৱৰ্ত্তন, স্থগীৰ্ণ কাৰ্য্য-কাল আদিও সঙ্গীতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াত সংলাপ-ৰীতি সিমানদূৰ কাৰ্য্যকৰী নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, মাধৱদেৱৰ ‘অৰ্জুন ভঞ্জন’ নাটত আৰু গোপাল আতাবৰ ‘গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ’ নাটত সঙ্গীতৰ যোগেদি যশোদাৰ দধিমখন কাৰ্য্য দেখুৱাবলৈ সজ্জত দিয়া হৈছে। ইয়াতে দেখা যায় যে সঙ্গীত থকা বাবেই দধিমখন কাৰ্য্য অলপ বেছি পৰ থাকিলেও দৰ্শকে অধিনি নেপায়, বৰং আয়োদ্যহে পাব। ‘অৰ্জুন ভঞ্জন’ত শ্ৰীকৃষ্ণই মাড়ুঙন পান কৰোতেও এনে এটা কৌশলকে নাট্যকাৰে অৱলম্বন কৰিছে। সেইদৰে ‘চৌৰধৰা’ নাটতো গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক কৈছে যে যদি তেওঁ নাচে তেন্তে তেওঁলোকে লৱঙ্গ খাবলৈ দিব। গোপীয়ে কৈছে—“আহে কানাই, তব তোহাক হামু লৱঙ্গ দেৱৰ অব তোহো নৃত্য কৰহ।” তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই নাচিব ধৰিলে; নৃত্যৰ লগে লগে গীত আৰম্ভ হ’ল—

ধ্ৰং—“নাচতু গোবিন্দ গোপিনি আগে

কৰ পাতি পাতি লৱঙ্গ মাগে ॥

পদ—জো কৰ কমল ডকত ভৱহাৰী

সোহি কৰ পাতি মাগে লৱঙ্গ সুবাৰি ॥”

দৰ্শকসমূহৰ প্ৰৱণানন্দ হ’ল, নয়নে তৃপ্তি লাভ কৰিলে। অসমীয়া নাটত দৈত্য-দমন দৃষ্টবোৰতো সঙ্গীত-পৰিৱেশে দৃষ্টৰ আকৰ্ষণীয়তা বৃদ্ধি কৰে, ভগৱৎ-মহিমা আৰু তেওঁৰ কাৰ্য্যৰ পৰিমা বৃদ্ধি কৰাতো বৰঙনি যোগায়। ‘কালীৰদমন’ নাটত কালীৰ দমন, ‘পাৰিজাত হৰণ’ নাটত ইন্দ্ৰৰ দমন, ‘কংসবধ’ নাটত কংস, কুবলয় আদিৰ নিধন-দৃষ্ট দেখুওৱাত নাট্যকাৰসকলে গীতৰ আশ্ৰয় লৈছে। প্ৰায়বোৰ অসমীয়া নাটতে শ্ৰীৰাম অথবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-সৌৰৱ-হৃদক একোটা ভটিয়া (যুক্তি-কবল ভটিয়া) দিয়া থাকে।

সংলাপৰ ঠাইত এনে সকলীয়া নাটকনিৰ্মাণ যুগ সাময়িকিৰ উন্নয়ন সহায়ক। ভগবানৰ প্ৰতি দৰ্শকবৃন্দৰ প্ৰাৰ্থনা তত্ত্ব বৰ্দ্ধনত সহায় কৰে, নাটকৰ উৎকৃষ্ট সাধনতো যত্ন অবিহণা যোগায়। 'ঐশ্বৰ্য্যবিজয়' নাটক আত্মহৰ্ষে ব্যক্তিগত ভাবকা বাৰুকীৰ সৈতে বাস্তব আকস্মিক সাক্ষাৎ আৰু ভয়াবহ দৃশ্য, মাৰীচ আৰু দুৰ্ব্বাহ বধ হেতু যত্ন অক্লান্ত দৃশ্য, 'কল্পিতবৰ্ণ' নাটক কল্প-কল্পিতৰ বাৰুকীৰ বিবাহ-যাজ্ঞ—এই সকলোবোৰ দৃশ্য সংকীৰ্ত্ত-সংযুত হোৱা বাবে অধিক মনোহৰ হৈছে আৰু তাত নাটকীয় বস-মাধুৰ্য্য বৃদ্ধি পাইছে।

অকীয়া নাট পৰনিষ্ঠ। কিন্তু গীত আচলতে আত্মনিষ্ঠ হলেও পৃথিবীৰ সবল-ভাগ গীততে পৰনিষ্ঠতাও আছে। সম্বলীভূত ভাৱটোৱেইহে সম্বল-সকলীয়া উৎস। নাটকত নাটকীয় দোষ-ত্রুটি কিবা অকণ থাকিলেও সম্বল-সকলীয়া ভাব অৱসান ঘটাব পাৰে। অকীয়া নাটত যিবোৰ গীত আছে সকলোবোৰেই সম্বল সকলীয়াৰূপে গোৱা হয় আৰু সেইবোৰেই ই নাট-অভিনয়ৰ সমৃদ্ধি বৰ্দ্ধন কৰে; অভিনয়-চাৰুতা সকলৰ মন-প্ৰাণৰ খোৱাকী যোগায়।

# সন্ধি যুগ

[ উন্নয়ন শক্তিকৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধ ]

( নাট আৰু অভিনয়-প্ৰসঙ্গ )

১ম পট

## নাট্য সাহিত্য আৰু অভিনয়ৰ ৰূপান্তৰ

প্ৰাচীন যুগত একমাত্ৰ অক্ষীয়া নাটেই অসমৰ মঞ্চ-মণিকূট ভূমি কৰি আছিল যদিও লাহে লাহে নতুনৰ আমদানি হ'ব ধৰিলে; কলা-কুশল সকলৰ দৃষ্টিও নতুনৰ পিনেহে বেছি হ'ল। - ন-পুৰণিৰ অপূৰ্ব সংযোগত মঞ্চ-জগতত ধুবকনি উঠিল; পৰিণতি কি হ'ল, ৰূপান্তৰৰ কাৰণেই বা কি, জানিবৰ বাবে স্বাভাৱিকতে কোতূহল জাগে। তলত তাৰেই এটি আলচ আগবঢ়োৱা হৈছে।

ৰূপান্তৰৰ মূল উৎস-সমূহ - ইং ১৮২৬ খৃষ্টাব্দটো অসমৰ ৰাজনীতি তথা সাহিত্য জগতৰ এটা সন্ধিক্ষণ। এই বছৰতে অসমৰ শাসন-ভাৰ আহোম সকলৰ পৰা বৃটীছৰ হাতলৈ আহে আৰু আহোম সকলৰ প্ৰায় ছশ বছৰীয়া ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে; সাত সাগৰ ডেৰ নদী পাৰ হৈ অহা বিদেশী বৃটীছ সিংহই ব্ৰহ্মদেশৰ বজাৰ সৈতে সন্ধি কৰি অসম অধিকাৰ কৰে। ৰাজ্য-শাসনৰ এই পৰিৱৰ্ত্তনে অসমৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কি যে বিৰাট পৰিৱৰ্ত্তন ঘটালে তাৰ বিস্তৃত বৰ্ণনা ইয়াত অপ্ৰাসঙ্গিক।

নৱাগত বিদেশী শাসক সকলৰ লগে লগে এমল অনা-অসমীয়াও ঢোলৰ লগত টেংকো অহাদি আহি অসম প্ৰৱেশ কৰিলেহি। এওঁলোকৰ সবহ ভাগেই আছিল বঙালী—“আমি অসম অধিকাৰ কৰাৰ লগে লগেই বহুতো বঙালী আহি অসমত প্ৰৱেশ কৰিলেহি; অসমৰ সবহ সংখ্যক লোক অশিক্ষিত হোৱা বাবে আমি তেওঁলোকক চাকৰিত নিযুক্ত কৰি লবলৈ বাধ্য হলো।”\* বৃটীছে অসমৰ শাসনভাৰ লোৱাৰ পৰা প্ৰায় দহ বছৰ মানলৈ অসমৰ বিভাগীয় আৰু কাছাৰীত অসমীয়া ভাষাই চলি আছিল। কিন্তু ইয়াৰ পাছতে এটা পৰিৱৰ্ত্তন আহিল, আকস্মিক অপূৰ্ণতাত পৰিৱৰ্ত্তন—“অলপ কালৰ ভিতৰতে, গোটেই গছ হোৱাৰ দৰে এই কাকতীহঁতেই কাকতী-কবিং হৈ অসমৰ ধাননি ঢাকি পেলোৱাৰ উপক্ৰম কৰিলে।” এওঁলোকেই আগবাঢ়ি গৈ নগতা-স্ককন হৈ বিদেশী শাসক সকলক তুলকৈ বুজাই দিলে যে অসমীয়া ভাষাটো বঙালী ভাষাৰে এটা চহা উপভাষা য়াখন। এই তুল বুজনিতে পড়িয়ন গৈ তেওঁলোকে ১৮৩৬ খৃষ্টাব্দত অসমৰ ‘বিভাগীয় আৰু কাছাৰীদৰ’ৰ পৰা অসমীয়া ভাষাক জোৰেৰে বহিষ্কাৰ কৰি তাৰ ঠাইত বঙালী ভাষাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰিলে। এই নতুন ব্যৱস্থা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত বলৱৎ থাকিল।

\* Extract from 'The Report on the Province of Assam' by A. J. M. Mills, 1894—  
অলপ বিশেষ অসমীয়া ভাষা।

শালনৰ স্থবিধাৰ নিমিত্তে ১৯১১ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত অসম পূৰ্ববৰ্ত্তন সৈতে একেধৰণৰ ৰাজ্য কৰি ৰখা হয়। সেই সময়তে অসমৰ, বিশেষকৈ পশ্চিম অসমৰ কিছুমান মাহুৰ জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে বঙ্গদেশলৈ যায়। ডেওঁলোকৰ সবহ ভাগ ৰাজক জেপীৰ লোক। বঙ্গদেশৰ গাৱঁ-ভূঞা ঘূৰা-চকা কৰি ডেওঁলোকে কোনো কোনো ঠাইত বহুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু স্বাভাৱিকতে বঙ্গীয় সমাজৰ আনন্দ-উৎসৱ, আচৰণ-নীতি, চলন-স্থবণৰ সৈতে ডেওঁলোকৰ পৰিচয় ঘটি উঠে।

অসমৰ চাহ-বাগিছাৰ বহুৰাবিলাক প্ৰায়েই বিহাৰ, উৰিষ্যা, মাজাৰ আদি ঠাইৰ মাহুৰ। এওঁলোকক অসমীয়া ধুবুজ। সেইদেখি এওঁলোকৰ আয়োদ-প্ৰয়োদৰ বাবে সময়মতে অনা-অসমীয়া গান-বাজনা, বাজা আদি আনিব লগীয়া হয়।

তেতিয়া অসমৰ শিক্ষাহুষ্ঠানবোৰ কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধীনত আছিল। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত স্কুলবিলাকৰ শিক্ষাৰ মাধ্যম আছিল ইংৰাজী। অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যই যথায়োগ্য মৰ্য্যাদা লাভ কৰিব পৰা নাছিল।

কামাখ্যা, উমানন্দ, হাজো, বশিষ্ঠ প্ৰমুখ্যে অসমৰ তীৰ্থস্থানবোৰে হুণ্ডৰ অতীতৰ পৰাই সমস্ত ভাৰতবাসীৰেই দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। অসমৰ বাহিৰৰ পৰা নানা সময়ত নানা ধৰণৰ মাহুৰ আহি এইবোৰ তীৰ্থ দৰ্শন কৰেহি। অসমীয়া মাহুৰো সময়ে সময়ে ভাৰতৰ অন্তৰ্গত ঠাইলৈ তীৰ্থ দৰ্শন কৰিবলৈ যায়। এই যাতায়াতো অসমৰ সৈতে ভাৰতবৰ্ষৰ অন্তৰ্গত ঠাইৰ মাহুৰৰ মিলন-সুত্ৰৰ এটা প্ৰধান হেতু।

অসমৰ মজিয়াত বগা বঙালৰ পতাকাখন উৰিবৰ দিনাবে পৰা অসমৰ শিক্ষাহুষ্ঠান-বোৰত ইংৰাজী ভাষাই শিক্ষাৰ বাহন আৰু মাধ্যম হৈ পৰিল উঠি-অহা ল'ৰা-ছোৱালী-ইত্তৰো নতুনৰ সোৱাদ লবলৈ স্বাভাৱিকতে ইচ্ছা হ'ল।

## নাট্য সাহিত্য আৰু কলাকৃষ্টি জগতত শ্বক্ৰকনি

## মজুল নাট্যাৰুঠান

উনবিংশ শতিকাৰ আগছোৱাত অসমত পূৰ্ণৰূপ ভাওনাৰ উপৰিও, ভাওনা অলপ দৃষ্টান্তীয় ৰেডবোৰে খিতি লাভ কৰিলে। গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ (১৮২২-১৮৪২ খৃঃ) জীৱন-চৰিতত আমি এক অভিনয় দৃষ্ট প্ৰদৰ্শনৰ আভাস পাম। তাত লিখা আছে, ১৮৪০ খৃষ্টাব্দত প্ৰায় এবাৰ বছৰ বয়সত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ “উপনয়ন” পতা হৈছিল। ইয়াৰ অলপ পিছতে জখলাবন্ধা সত্ৰৰ গোসাঁই চন্দ্ৰকান্ত অধিকাৰী দেৱৰ-জ্যোতপুত্ৰ বৰদেৱ গোস্বামীৰ বিবাহ-উৎসৱ পতা হয়; কইনা আছিল ঢেকিয়াল ফুকনৰ কোনোবা আত্মীয় বংশৰ; নাম ভুলনী দেৱী। বৰবাজী মাহুহ গৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত অস্থায়ী ভাবে সজাই থোৱা ৰতা-বৰত থাকিবলগীয়া হয়। তাতে আজৰি পৰত তেওঁলোকৰ আমোদৰ বাবে এবিধ “অভিনয়” কৰা হৈছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া লোকসকলে হেনো হাতে হাতে খেতুকাঁড় লৈ যুদ্ধ কৰাৰ ভাও দেখুৱাইছিল আৰু সেই দৃষ্ট বৰ বোমাৰুৰ হৈছিল। উত্তৰ গুৱাহাটীৰ যোগেশ্বৰ গোস্বামী নামৰ মাহুহ এজনে হেনো এই অভিনয়-শিল্পীসকলক তালৈ পঠিয়ায় [‘আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ জীৱন-চৰিত’ পৃঃ ৪৩-৪৪]। অহুমান হয়, উত্তৰ গুৱাহাটীৰ বজাহুৰাৰ নামৰ ঠাইত এতিয়া যি ‘নাম-ভাওনা’ নামৰ নাট্যাৰুঠান আছে, ই তাৰেই পূৰ্বৰূপ [‘নাম ভাওনা’ ৱ: ‘প্ৰাচীন যুগ’ (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)]। এই ‘নাম-ভাওনা’ আজিও অসমৰ অন্ততম জনপ্ৰিয় অৰুঠান।

সময়ৰ মেৰপাকত ভাওনা অৰুঠানবোৰো কোনো কোনো বিষয়ত পৰিৱৰ্ত্তন নথটি থকা নাই। অৰুঠানৰ গহীন আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল; স্থান কাল-ভেদে ই আধ্যাত্মিক জগতৰ পৰা ব্যবহাৰিক জগতলৈ বাগৰ সলালে। এই প্ৰসঙ্গত ১৮২০ খৃষ্টাব্দত প্ৰতিষ্ঠিত ‘অসমীয়া ভাৱৰ উন্নতি সাধিনী সভা’ৰ এটি উদ্দেশ্যৰ কথা মন কৰিব লগীয়া। এই সভাৰ কেবাটাও উদ্দেশ্যৰ ভিতৰত অন্ততম উদ্দেশ্য আছিল “প্ৰচলিত ভাওনাৰ সংকাৰ কৰি আৰু ইংৰাজী আৰ্হিৰ খিয়েটাৰ পাতি পুৰণি অসমীয়া নাট আৰু আধুনিক অসমীয়া নাটৰ উন্নতি কৰা। আৰু তাৰ লগে লগে অসমীয়া গীত, ৰাভ, নাচোন আদিৰ উন্নতিৰ হকে যত্ন কৰা।”

“ভাওনাৰ সংকাৰ” কথাৰে ভাওনাত আধুনিক ৰক্ষকৰ পৰিৱেশ অহুধাৱনৰ ইঙ্গিত দিয়ে আৰু ইয়াক ধৰ্ম জগতৰ (Spiritual) পৰা আনি ব্যবহাৰিক বা বৈষয়িক (Secular) জগতত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ সূচনা কৰে।

ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত (Secular occasion) ভাওনা—১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত বাগী ভিক্টোৰিয়াৰ সোণালী জয়ন্তী (Golden Jubilee) উপলক্ষে শিৱনাগৰত এখন ভাওনা পতা হৈছিল।

উৎসব উপলক্ষে জুবিলিৰ দিনা নিশা কমলাবাৰী সজ্জাৰ বিখ্যাত শিল্পীবৃন্দই ‘ৰাজসুন্দৰ’ৰ ভাওনা পাতে। এই বিষয়ে আমোদজনক কথা এযাবৰ শুনা যায়—ভাওনাৰ কোনোবা এটা দৃষ্টান্ত ভীমে জৰাসন্ধৰ গাত এনে এটা বাঘ-ঢকা মাৰিলে যে জৰাসন্ধ খিতাতে লুটি খাই বাগৰি পৰিল আৰু মূৰ্ছা গল। ভাওনাৰ দৰ্শকবৃন্দৰ মাজত নকচাৰী চাহ বাগিচাৰ ডাক্তাৰ মিঃ গ্ৰে নামৰ এজন চাহাবো আছিল। জৰাসন্ধক মূৰ্ছা যোৱা দেখি ডাক্তাৰ চাহাব তৎক্ষণাত মকলৈ লৰ মাৰি আহিল আৰু জৰাসন্ধৰ হাতত ধৰি নাড়ী জ্ঞান কৰিব ধৰিলে। বেচাৰা চাহাবে পাহৰিলে যে সেইখন ভাওনাহে, ডাক্তাৰখানা নহয়। দৰ্শকৰ মাজত হাঁহিৰ গিৰ্জনি উঠিল।\* ভাওনাৰ পূতপৰিচ্ছ পৰিৱেশ বৰ্জিত নহল। ব্যৱহাৰিক বা বৈষয়িক ক্ষেত্ৰত কথা ভাওনাৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

### ডিব্ৰুগড় আৰু নগাঁওত ‘অভিমত-বধ’

১৮৮৬ খৃষ্টাব্দত নগাঁওত এটা অস্থায়ী বঙ্গমঞ্চত ‘অভিমত-বধ’ নাট্যৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। অভিমত-বধ ভূমিকাত আছিল গিৰীশচন্দ্ৰ বেজবৰুৱা। এইখন ভাওনাতো এটা আমোদজনক ঘটনা ঘটিছিল বুলি শুনা যায়—যুদ্ধক্ষেত্ৰত কোঁৱৰবিলাকে অভিমত-বধ কৰিলে; বধ-দৃষ্টটো ইমান খাভাৱিক আৰু কৰুণবসন্তাক হ’ল যে দৰ্শকে ভাওনাখন ভাওনা বুলি পাহৰিলেই। ভাওনাৰ কাল্পনিক অপ্রত্যক্ষ দৃষ্ট যেন প্রত্যক্ষ বাস্তৱলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। কোঁৱৰৰ নিষ্ঠুৰ আক্ৰমণত অভিমত-বধ হোৱা দেখি গিৰীশ বেজবৰুৱাৰ ঘৰৰ ডিক্ৰুতা মাহুছ এগৰাকী দৰ্শকৰ মাজৰ পৰা লৰ মাৰি আহি বঙ্গভূমিত উপস্থিত হ’ল আৰু নৃশংস হত্যাকাৰী কোঁৱৰগণক পাৰেমাণে গালি পাৰিব ধৰিলে। দৰ্শক-ডিক্ৰুতা গৰাকীৰ গুৱাল-গালি ভাৱীয়া সয়ে আশীৰ্বাদৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে; ভাওনাৰ কৃতিত্বৰ কথা ভাবি আত্মগৰ্ভত মৌন হ’ল তেওঁলোক; দৰ্শকৰ আশিৰ্বাদ আঁতৰিল।<sup>১</sup> [‘অভিমত-বধ’ নাটক সম্বন্ধে স্থানান্তৰত আলোচনা আছে]।

এই নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধে বেণুধৰ ৰাজখোৱাই লিখিছে—

“১৮৮৮ খৃষ্টাব্দ; তেতিয়া মই হাইস্কুলৰ ছাত্ৰ। দুৰ্গাপুৰা উপলক্ষে ‘অভিমত-বধ’ অভিনয় কৰা হৈছিল। সেই অভিনয়ত মণিৰাম দেৱানৰ নাট্যিক কাছাৰীৰ বৰ কেৰাণী ভৱকান্ত বৰুৱা অভিমত-বধ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। তেওঁৰ ভূমিকাৰ বচনখিনি তেওঁ চাই লিখি ললে আৰু নিজ অভিক্ৰি মতে সজত কৰি কোনো কোনো ঠাইত অলপ-অচৰণ সাল-সলনি কৰিও ললে। এটা দৃষ্টান্ত সপ্তৰথীয়ে অভিমত-বধ বেঢ়ি ধৰি এনে বকৰে আক্ৰমণ কৰি আহুত কৰিলে যে অভিমত-বধ আৰ্জনাৰত আকাশ-পৰন বেন কঁপি উঠিল! ল’ৰা-ছোৱালীবোৰে ডিক্ৰু-বাধৰ লগালে, সকলোৰে কন্দা-কটা লাগিল।”<sup>২</sup>

\* ‘কলাপোহিত্য কুৰু’ ১ম সৰ পৃ: ৫৭—বেণুধৰ শৰ্মা।

(১) জ্ঞানবাৰ্ত্তিকাৰ বৰুৱাৰ মৌখিক বিবৃতি।

(২) ‘নাট্যবধ অভিজ্ঞতা’—লুপ্ত ৰাজখোৱা; ‘বান্ধব’ ৫৪ বছৰ ৩৪ সংখ্যা, আৰ্হাৰ ১৮৭৫নং।

## ‘জবাসন্ধ-বধ’ আৰু ‘নৃসিংহ-হাত্ৰা’ৰ অভিনয়—

আনুমানিক ১৮৮০ খৃষ্টাব্দ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা তেতিয়া চেমৰীয়া। সেই সময়ত তেওঁ লক্ষীমপুৰত ‘জবাসন্ধ-বধ’ ভাওনা এখন দেখিছিল। ভাওনা ইমান বগ-মধু হৈছিল যে বহুদিনলৈকে বেজবৰুৱাৰ আৰু তেওঁৰ ভায়েকৰ মুখৰ পৰা ভাৱবীয়াৰ বচনবোৰ হেনো হুগুচাই হ’ল।

আইন এখন ভাওনাৰ বগৰ-কাহিনী :—এবাৰ এখন ভাওনাত মঙ্গলা নামেৰে এজন খৰিকটীয়া গুলাইছে। খৰিকটীয়া হাবিলৈ খৰি লুৰিবলৈ যায়। সেইদিনা মঙ্গলবাৰ অৰ্থাৎ শুক্লবাসৰ। মঙ্গলাকায়ে অমঙ্গলীয়া মঙ্গলবাৰৰ দিনা খৰি লুৰিবলৈ গুলোৱাত ওচৰচুবুৰীয়াই মানা কৰিলে। কিন্তু মঙ্গলাই দহজনৰ হাকবচন নেমানি গুচি গ’ল। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে গৈয়েই বাঘৰ হাতত পৰিল। (বাঘৰ মুখা পিছা মামুহ এটাই তেওঁক পিছফালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰিলে)। বাঘে মঙ্গলাক খাই পেলালে। ভাওনাখন চাওঁতে বেজবৰুৱাৰ লগত আছিল তেওঁৰ দেউতাক ভায়েক আৰু অগ্ৰান্ত লগবীয়া কেইজনমান। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই ভয়ত চিঞৰ উঠিল, দৰ্শকবৃন্দই হাঁহিব ধৰিলে।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত বাণী ভিক্টোৰীয়াৰ ‘সোণালী জুবিলি’ উপলক্ষে নগাঁওত এখন অভিনয় পতা হয়। বৰ্তমান ‘জুবিলী ফিল্ড’ বোলা মুকলি পথাৰত মুকলি, মঞ্চ সজোৱা হৈছিল। অভিনীত নাটখন আছিল দেৱনাথ বৰদলৈ ৰচিত ‘জবাসন্ধ’ নাটক (অপ্ৰকাশিত); লিখক বৰদলৈ স্বয়ং নাটকৰ নাম-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। জবাসন্ধৰ সপোন দৃশ্যটো অভিনয়ৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট দৃশ্য হৈছিল বুলি কোৱা হয়।

অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন - ১৮৭৬ খৃষ্টাব্দত ভাৰতবৰ্ষত অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন এখন প্ৰণয়ন কৰা হয়। এই আইন অনুসৰি সমগ্ৰ ভাৰতত (গতিকে অসমতো) নাট্যাৱস্থান বিলাকৰ ওপৰত এটা নিয়ন্ত্ৰণ স্থাপন কৰা হয়। অৱশ্যে, সৌভাগ্যবশতঃ অসমীয়া নাট-ভাওনা অৱস্থান সমূহে এই গজাৰুশৰ হান খাব লগীয়াত নপৰিল।



# আধুনিক যুগ

[ উনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্দ্ধৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগলৈ ]

প্ৰথম আখ্যা ( নাট-প্ৰসঙ্গ )

১ম পট

## বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ

ইংৰাজী প্ৰায় ১৮৬০-৮০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামৰূপৰ কোনো কোনো অঞ্চলত ছুই-এটা বাজা-দল সংগঠিত হয়। কামৰূপত তথা অসমত সংগঠিত হোৱা প্ৰথম বাজা দলটোৰ প্ৰতিষ্ঠাপক আছিল জয়দেৱ শৰ্মা। তেওঁৰ ঘৰ কামৰূপৰ সুৰুচি গাঁওত। প্ৰথমতে তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিছিল।<sup>১</sup>

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা দেৱৰ আত্ম-জীৱনীত পোৱা যায়, যে তেওঁ যেতিয়া ল'ৰাকালত এবাৰ লক্ষীমপুৰৰ পৰা শিৱসাগৰলৈ যায়, বৰপেটাৰ তিথিবাম বায়েনে তেওঁৰ অভিনয় শিল্পি-দল লৈ পূব অসম ভ্ৰমণ কৰে। ই প্ৰায় ১৮৭০-৭৫ খৃষ্টাব্দৰ কথা। তেওঁলোকেও বঙালী বাজাহে অভিনয় কৰিছিল, যেনে, 'বাধাৰ মান ভঞ্জন'।<sup>২</sup>

কামাখ্যাৰ অভিনয়—কামাখ্যাৰ পাণ্ডাসকলে এসময়ত বাজীৰ অল্পসংখ্যকত অসমৰ পৰা বঙ্গদেশ পাইছিলগৈ। আহোতে-বাওঁতে তেওঁলোকে মাজে-সময়ে কলিকতাত ছুই-চাৰিদিন খুটি মাৰিব লগীয়াত পৰে। সেই আপাহাতে তেওঁলোকে তাত থিয়েটাৰ চোৱাৰো এটি সুযোগ পায় আৰু উলটি আহি তাৰ অহুকৰণত কামাখ্যাভো থিয়েটাৰ পাতিবলৈ লয়।

১৮৭৫ খৃষ্টাব্দত গোপাল নামেৰে এজন বঙালী শিল্পি-সঙ্গীতজ্ঞ কামাখ্যাটলৈ আহে। তেওঁ নাট্যকুশল আৰু সঙ্গীত-বিশাৰদ আছিল বাবে মাহুছে তেওঁক গোপাল 'ওটোৱ' বুলিছিল। জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ উপায় বিচাৰি বেচাৰা অসম অভিমুখে আহি কামাখ্যা পায়হি। কামাখ্যা-বাসীয়ে তেওঁৰ ললিত-কলাবিষয়ক জ্ঞানৰ সন্ধান পাই ভৰণ-পোষণৰ ব্যৱস্থা কৰি তাতে থাকিবলৈ দিয়ে। বঙ্গবন্ধু হ'ল এই যে ভৰণ-পোষণৰ বিনিময়ত তেওঁ তাত থিয়েটাৰৰ বাবে তাৱৰীয়া এমল শিক্ত কৰি তুলিব। ওটোৱ থাকিবলৈ আছুতীয়াতকৈ বহু এডুখৰিও সজাই দিয়া হয়। এই একেটা ঘৰেই শিক্ষাৰ্থীসকলৰ আধৰা-ঘৰ ওটোৱাবাবু বসতি-ঘৰ। প্ৰথম দল শিক্ষাৰ্থীৰ ভিতৰত আছিল গোঁৰী প্ৰসাদ শৰ্মা, উমাকান্ত শৰ্মা, বাজকুক শৰ্মা আৰু লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা প্ৰভৃতি কেইজনমান। প্ৰথম অভিনীত নাটখন 'জয়ত্ৰথ বধ'। গোপাল ওটোৱৰ অধীনত শিক্ষা লাভ কৰা দ্বিতীয় দলৰ ভিতৰত আছিল বাদৰানন্দ অধিকাৰী, যোগেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, কালীকৃষ্ণ শৰ্মা, যোগেশ্বৰ শৰ্মা, জীৱন নাথ শৰ্মা, দুৰ্গাচৰণ ঠাটলবীয়া আদি। তাত অভিনয় কৰা দ্বিতীয়খন নাট আছিল 'অভিমহু-বধ ( বঙালী )'।

১ কামৰূপৰ হৰিখ্যাত অভিনেতা বৰুৱীকান্ত ভট্টাচাৰ্যৰ বিবৃতি।

২ 'সোণ জীৱন সোণ বধ' ( ১ম ভাগ ) লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা।

১৮৭৭ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত এটা থিয়েটাৰ সজ্জা স্থাপিত হয়। কামাখ্যা-নিবাসীৰ উৎসাহ-উদ্বীপনাত সজ্জাই অতি কম সময়তে জীপ ধৰি উঠিল; এনেতে এদিন এটা আকস্মিক দুৰ্ঘটনা ঘটিল। তেওঁলোকৰ আখৰা-ঘৰটোত হঠাতে নিশা জুই লাগিল। ওপৰত কৈ অহা হৈছেই এই ঘৰটো গোপাল গুপ্তাৰো বসতি ঘৰ। নিশা গুটীয়া হৈ আছে। নিমিষতে অগ্নি-শিখাই গোটেই ঘৰটো দাগ মেলি ছাটি পেলালে। বেচাৰা গুপ্তাৰ সাৰিবৰ উপায় নহল, তেওঁ অগ্নিদগ্ধ হৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিব লগীয়াত পৰিল। 'চৰণেহে জানে মৰণৰ ঠাই!' মিছা নহয়। গুৰিবাৰ নোহোৱা নাৰৰ দৰে থিয়েটাৰ সজ্জাই টুলুং-তুলুং কৰিব ধৰিল। কিন্তু অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল। লাহে লাহে তেওঁলোকৰ মাজৰ পৰাই গুপ্তা আৰু পৰিচালক ওলাব ধৰিলে। সন্ময়ৰ লগে লগে তেওঁলোকে এটা বঙ্গমঞ্চৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি আকৌ কলিকতীয়া মঞ্চৰ পিনে চকু দিলে আৰু বঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে কলিকতাৰ পৰা এজন শিল্পী অনা হ'ল। এওঁৰ নাম বৰদাপ্ৰসন্ন মজুমদাৰ, বাসস্থান ২২ হেৰিণ্ডন ৰোড, কলিকতা। ১৯০০ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত 'পট', 'কোষ পট' সংযুক্ত এটা অভিনয় বঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হয়। এয়ে ইয়াৰ প্ৰথম বঙ্গমঞ্চ। - ৰূপদক্ষ উৎসাহী শিল্পী জীৱেশ্বৰ শৰ্মা নামৰ এজনক প্ৰথম বঙ্গমঞ্চাধ্যক্ষ নিৰ্বাচন কৰা হয়। নাট্যকলাবিজ্ঞা শিক্ষাৰ মহান্ ব্ৰত ধৰি তেওঁ কলিকতাৰ 'ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত ভৰ্তি হয়গৈ আৰু নিয়মিতৰূপে অভিনয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। 'ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত তেওঁ মাজে সময়ে কোনো কোনো ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ বঙ্গমঞ্চত স্তম্ভৰ অভিনয় কৰি দৰ্শকমণ্ডলীৰ প্ৰশংসা লাভ কৰিব পাৰিছিল; কামাখ্যা-বাসীয়ে এই কথা আজিও পাহৰা নাই। তেওঁৰ পাছত লক্ষ্মীকান্ত শৰ্মা তালুকদাৰ আৰু মহীপতি শৰ্মা নামৰ দুজন কামাখ্যাবাসী শিল্পীয়ে 'ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত সেই একে ব্ৰতত ব্ৰতী হৈ যোগ দিয়ে আৰু নাট্য-কলাত যথেষ্ট পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰে। এওঁলোকেই অৱশেষত কামাখ্যা থিয়েটাৰ-সজ্জাৰ প্ৰধান পৰিচালক হৈ অনুষ্ঠানটি চকুত লগা কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়। প্ৰথম কেইবছৰমান তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিবলৈ ললে, কেতিয়াবা দৃশ্যপট-সজ্জা-ব্যৱস্থা বাদ দি অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে গৈ যাত্ৰাত পৰিণত হয়। কেতিয়াবা দৃশ্যপট, কোষপট আদি মঞ্চ-সজ্জাৰ যোগান লৈ অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে থিয়েটাৰ নাম পায়। এইদৰে কামৰূপৰ কামাখ্যাধামত শুধা অসমত প্ৰথম বঙ্গমঞ্চৰ উদ্বোধন হল। অকণিমান পজা আখৰা-ঘৰটিয়েই বিৰাট গন্ধৰ্ব-মন্দিৰলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। মন্দিৰৰ পূজাৰীয়ে উদ্বোধনী যজ্ঞোচ্চাৰণ কৰি মঞ্চল সজ্জা কৰিলে।\*

ডিব্ৰুগড়ত অভিনয়—১৮৭০-৮ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কোনোবা অজান্তি দেশবপৰা অহা অনা অসমীয়াৰে- ডিব্ৰুগড় চহৰ ভৰি পৰিল। এই সকলেই আহি চহৰৰ ভিন ভিন চুবুৰিত সদলবলে বসতি কৰিবলৈ ললে। সংখ্যা-গৰিষ্ঠ বঙালীয়ে বসতি কৰা এনেবিধৰ দুটা চুবুৰিৰ নামো স্বকীয়া হৈ পৰিল; এটাৰ নাম হ'ল 'থিয়েটাৰ পাৰা' আৰু অইনটোৰ নাম হ'ল 'মাটাৰ পাৰা'। অৰ্থব্যয়ক এই নাম দুটাৰ পৰাই বুজা যায় যে এটাত থিয়েটাৰ বস

\* বিধিগত শৰ্মা পাতা) দেৱৰ সৌৱৰ্ত্ত এই বঙ্গমঞ্চ আজিও বিদ্যমান আছে।

বা থিয়েটাৰ পাৰ্টি আছিল আৰু অইনটোত 'মাতাৰ' ( বোধ হয় অভিনয় শিকক ) আছিল। এই নাম দুটা সেই দিনৰপৰা এতিয়ালৈকে চলি আছে।

অন্য-অন্য মণিৰাম দেৱানৰ কন্যা ভবকান্ত বৰুৱা প্ৰমুখ্যে দুই-চাৰিজনৈ প্ৰথমতে ইয়াত থিয়েটাৰ পতা বিষয়ত আগভাগ লৈছিল। কলিকতীয়া ধৰণৰ থিয়েটাৰ ডিব্ৰুগড়তো পাতিবলৈ তেওঁলোকে চেষ্টা কৰে। ১৮৭২ খৃষ্টাব্দত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে ইয়াত প্ৰথম থিয়েটাৰ পতা হয়। বৰ্তমান 'অমৰ টকী হাউচ' যি ঠাইত অৱস্থিত সেই ঠাইত পূজা-মণ্ডপৰ দাঁতিত থিয়েটাৰৰ বাবেও এটা ঘৰ সজা হৈছিল। তাত অভিনয় কৰা প্ৰথম নাটখন আছিল 'প্ৰহ্লাদ চৰিত' ( লিখক অজ্ঞাত ) ; অসমীয়া-বঙালী উভয়ে ইয়াত সমানে সহযোগ কৰে। ভবকান্ত বৰুৱা আছিল এই অস্থানটিৰ সম্পাদক। নগাওঁকে আদি কৰি দূৰ দূৰণিৰ পৰাও ইয়ালৈ হেনো থিয়েটাৰ চাবলৈ মানুহ জুম পাতি পাতি আহিছিল। অইন ঠাইৰ পৰা অহা দৰ্শকৰ ভিতৰত অন্ততম বিশিষ্ট দৰ্শক আছিল ৰায় বাহাদুৰ গুণাভিৰাম বৰুৱা। এইবোৰে ডিব্ৰুত পোন প্ৰথম বঙালী অবৈতনিক থিয়েটাৰ ( Bengali Amateur Theatre ) অস্থান এটি গঠিত হয়।

গুৱাহাটীত অভিনয়—অসমত চাহ বাগিছাবোৰ খোলাৰ লগে লগে লেখেৰি নিহিগা বাবে-বঙলুৱা বহুৱা দলেৰে অসম ভৰি পৰিল, অনা-অসমীয়া কেবাগী-মহ'ৰীয়ে গোটেই অসম ছাটি পেলালে; বহিৰাগত এই শ্ৰেণীৰ মানুহৰ আমোদৰ বাবেই চাহ বাগিছাবোৰত মহাপয়োভবে দুৰ্গাপূজাৰ প্ৰৱৰ্তন হ'ব ধৰিলে। বিবিধ নৃত্য গীত পৰিবেষণ হ'ব ধৰিলে; অসমৰ বাহিৰৰ পৰা, বিশেষকৈ ওচৰ-চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ পৰা, যাহা-দল, থিয়েটাৰ পাৰ্টি আৰু তদনুসৰূপ সাংস্কৃতিক দলৰ আমন্ত্ৰণ হ'ল। তেতিয়া বেল-জাহাজেৰে মাথোন অসমলৈ আহিবলগীয়া হোৱা বাবে এই দলবোৰ অসমত প্ৰৱেশ কৰোতে গুৱাহাটী চহৰৰ মাজেদি আহিবলগীয়া হয় আৰু বিপ্ৰাম-বিনোদৰ বাবে তেওঁলোকে আহোঁতে-যাওঁতে এই নগৰত দুই-চাৰিদিন থোপনি লয়। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁলোকে বিবিধ গীতাতিনয় দেখুৱাই বাইজক আপ্যায়িত কৰে, কেতিয়াবা হয়তো বসগ্ৰাহী বাইজৰ ইচ্ছা-আগ্ৰহৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনাই, কেতিয়াবা হয়তো ব্যৱসায়-প্ৰতিষ্ঠান স্বৰূপে স্ব-ইচ্ছাতেই। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য অৰ্থোপাৰ্জন; বাইজৰ উদ্দেশ্য মনৰ তৃপ্তি সাধন, সাংস্কৃতিক ক্ষুধাৰ নিবৃত্তি লাভ। নগৰৰ কেন্দ্ৰত অৱস্থিত শুকেশ্বৰ মন্দিৰৰ পূৰ্বাঞ্চল ভাগেই বহু সময়ত এনে নৃত্য-গীত-অভিনয় প্ৰদৰ্শনৰ স্থান নিৰূপিত হৈছিল।

হুঁৰ অতীতৰ পৰাই গুৱাহাটী নিবাসী অসমীয়া বাইজে বঙালীসকলৰ সৈতে একেলগে ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা পাতি আহিছিল বুলি জনা যায়। পূজা উপলক্ষে যি থিয়েটাৰ পতা হৈছিল তাত অসমীয়া বঙালী দুয়ো সম্প্ৰদায়ে সমানে যোগ দিছিল আৰু দুয়োশ্ৰেণী ভাষা-ভাৱীৰ সহযোগত যুটীয়া ভাবে পূজা আৰু থিয়েটাৰ মহা সমাবোহেৰে পতা হৈ আহিছিল। অৱশ্যে থিয়েটাৰ কেতিয়াবা কেৱল অসমীয়াই আৰু কেতিয়াবা কেৱল বঙালীয়েই স্বকীয়া স্বকীয়া ভাবে পাতিছিল যদিও মূল উদ্দেশ্য আৰু উপলক্ষ্য একেটাই। বৰ্তমান এই নগৰৰ পাণবাজাৰ

অঞ্চলত অৱস্থিত বাণীবাবী নামৰ ঠাই ভোখৰতে এইবোৰ উৎসৱ পতা হৈছিল। দিন-দিয়েকৰ পিছত দুয়োপক্ষৰ মাজত কিবা কাৰণত মনোমালিন্ত ঘটিল; ইয়াৰ ফলতেই ১৮২৫ খৃষ্টাব্দত দুয়োপক্ষ পৃথক হ'বলগীয়া হ'ল, আৰু প্ৰতিপক্ষৰে একো একোটা স্বকীয় অস্থান গঢ়ি উঠিল।

সেই সময়ত পাণবাজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত জাহাজ কোম্পানিৰ এটা গুডাম ঘৰ আছিল। তাতে বঙালী সকলে মাজে-সময়ে অভিনয় পতাৰ দিহা কৰিব ধৰিলে। সেই উদ্দেশ্যে বঙালী সকলৰ নেতৃস্থানীয় কেইজনমান গৈ গুৱাহাটীৰ কমিচনাৰ চাহাব আৰু জাহাজ কোম্পানিৰ কৰ্তৃপক্ষৰ ওচৰ চাপিল আৰু সেই গুডাম ঘৰত অভিনয় পাতিবলৈ অনুমতিৰ বাবে আবেদন জনালে। কৰ্তৃপক্ষই তেওঁলোকৰ অনুৰোধ অনুসৰি অনুমতি প্ৰদান কৰিলে আৰু ১৮২৫ খৃষ্টাব্দত 'আৰ্থ' নাট্য হ'ল' নাম দি গুডাম ঘৰটো নাট্যাশালালৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হ'ল। শুনা যায় সেই সময়ৰ গড়কাপ্তানি বিভাগৰ আঞ্চলিক উপ-কৰ্মচাৰী (Sub-Divisional officer, P. W. D.) শুভেন্দ্ৰমোহন গোস্বামী নামৰ বঙালী ভদ্ৰলোক এজনে এই বিষয়ত বিশেষ তৎপৰতা দেখুৱাইছিল। অসম-বঙ্গ-বিচ্ছেদ আন্দোলনৰ সময়ত এই ভদ্ৰলোকজনে চিৰদিনৰ বাবে গুৱাহাটী এৰিব লগীয়া হয়। তেতিয়াৰ পৰা এই অনুষ্ঠানটি ভিন ভিন সময়ত ভিন ভিন মানুহৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈ আহিছে আৰু অসমৰ অন্ততম অবৈতনিক বঙ্গমঞ্চ (Amateur Club) ৰূপে এতিয়ালৈকে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি আছে।

বঙালী নাটৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ মোহ—উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগ আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আগ ভাগৰ কথা। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'নোমল' (১৯১৩ খৃঃ) প্ৰকাশ হৈ ওলাইছে। এই নাটকৰ ৩য় দৃশ্যত আঠিয়াবাৰীৰ সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভুৱে নিজে বঙালী ভাষাত ৰচনা কৰা নাটকৰ বিষয়ে কেনে ধৰণে গৰ্ব কৰিছে তলৰ বচন কেইফাকিয়ে প্ৰমাণ কৰিব—

“গোসাঁই—ময়ো ৰচনা কৰা বঙলা নাটখন কালি শেষ হল।

মুহি বায়ন—অধিকাৰ দৈশ্বৰ তিথিও ওচৰ চাপি আহিছে। ভাৱনালৈ এতিয়াৰ পৰা আখৰা দিলেহে হব।

গোসাঁই—এবা, কাণিৰ পৰা সকলো ঠিক কৰি আখৰা দিবলৈ লগাই দিয়া; বঙলা নাট, অলপ আগৰে পৰা ধৰিলেহে সকলোৰে ভালকৈ মুখত আহিব আৰু উচ্চাৰণ শুধ হব।

কেহোঁ—হয় প্ৰভু জগন্নাথ, বঙলা নাটৰ বৰ তেজ। অসমীয়া নাটৰ নিচিনা আৰু সি মেৰুমেৰীয়া নহয়।

গোসাঁই—এবা, মাধৱদেৱে কৰা অসমীয়া 'দধিমখন' আৰু আমাৰ এই বঙলা 'দধিমখন' এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ ৰচনা কৰা গীত এটাৰ মূৰৰ একাকি গাওঁ শুনা; পিছৰ কেইকাকি মনত নাই—

“আবে নন্দ আইল, নন্দ আইল, নন্দ আইল হুৱা।

আবে হুজন লোক দাড়ায় আছে

থাই কি নেখায় শুৱা।”

কেহো—কি হুন্দৰ! কি হুন্দৰ! বচনাৰ কি ভেজ। এইবাবেই আকবেলি প্ৰহু জগন্নাথে কৰা বজলা 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত মাহুহে নাম-বৰ নথবা হৈ পৰিছিল; আৰু মহাপুৰুষীয়া অতীয়া 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত তেনে মাহুহ হোৱা কোনে ক'ত দেখিছে!"

সত্ৰাধিকাৰ গৌসামে নিজে বঙলা ভাষাত 'দধিমখন' আৰু 'সীতা স্বয়ম্বৰ' নাট বচনা কৰি কেনেদৰে গৰ্ব কৰিছে আৰু তেওঁৰ শিষ্ট-প্ৰশিষ্ট সকলেও তাক কেনেভাবে আদৰিছে, ইও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এক কৰুণ বসাত্মক গুপ্ত বহুস্ত পৰ।

হুৰি শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধৰ কোনো কোনো নাটকত বঙালী নাটকৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট আৰু পোনপটীয়া। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ-বধ' ( ১২০৪ ) আৰু 'তিলোত্তমা-সত্ত্ব' ( ১২২৩ ) ত ভাৰতচন্দ্ৰ দাসৰ 'শ্ৰমন্ত-দৰণ'ত এই প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

[ ঐষ্টব্য—'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা', 'ভাৰতচন্দ্ৰ দাস' আখ্যা ]

বঙালী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি—এই সন্ধি যুগটোত কেতিয়াবা কেতিয়াবা অসমীয়া শিল্পীয়ে বঙালী নাটকেবেই যাত্ৰাভিনয় কৰিছিল। ক্ৰমাৎয়ে তেওঁলোকে এই ৰীতি বৰ্জন কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি জনপ্ৰিয় বঙালী নাটক দুই চাৰিখনৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰিলে আৰু তাৰে অভিনয় কৰি আত্ম-তুষ্টি লাভ কৰিব ধৰিলে; লগে লগে সমজুৱা সকলৰো তুষ্টি সাধন হ'ল।

আনুমানিক ১৮৭০-১২০০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামাখ্যা-পাহাৰ-নিৱাসী কাতীয়া আৰু আহিনা নামৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা কৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰি ফুৰে। প্ৰায় একে সময়তে গৰ্গ ওট্টাদ নামৰ অইন এজন শিল্পীয়ে হাজোত তেনে এটা অঙ্কঠান সংগঠন কৰি তোলে। লগে লগে মাজ-গাওঁ নামে ঠাই এখনতো ৰাধা সাতোলা নামৰ এজন শিল্পীয়ে অইন এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা কৰে। তেওঁলোকে প্ৰায়ে অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা বঙালী নাটৰ অভিনয় কৰিছিল বুলি জনা যায়।

## নাট্যকলাৰ প্ৰসাৰ আৰু উৎকৰ্ষ-সাধন

স্বৰ্গ অতীতৰ পৰাই অসমীয়া শিল্পী অসীম নাট-ভাণ্ডা-প্ৰদৰ্শনত অভ্যস্ত আৰু পাৰদৰ্শী। নাট্যকলা মাজতে তেওঁলোকৰ নিষ্ঠা স্বাভাৱিক। সেয়েহে পাশ্চাত্য অভিনয়ৰ আদৰ্শী ৰূপটো আহি যেতিয়া অসম সোমাল তাতো তেওঁলোক মোহ গ'ল আৰু তাতো গা উঠুৱাই দিলে। অইন কি, চাকৰিয়াল আৰু শিক্ষিত অশিক্ষিত সকলেও তাৰ প্ৰতি সঁহাৰি দি উঠিল। বিবিধ প্ৰকাৰ নাটৰ পৰীক্ষামূলক ৰচনা আৰু অভিনয় হ'ব ধৰিলে। বৰমঞ্চ আৰু নাট্যাৱলীৰ সংখ্যা দিনক দিনে বৃদ্ধি পাই আহিল। ১৯২০ খৃষ্টাব্দ মানত অসমৰ প্ৰায়বোৰ চহৰতেই নাট্যমঞ্চ নিৰ্মিত হ'ল আৰু শিল্পিদল পাশ্চাত্য অভিনয়-মুখী হৈ পৰিল। অইন কি, শিৱসাগৰ জিলাৰ অন্তৰ্ভুক্ত নাজিৰা নামৰ সৰু ঠাই এখনেও ১৯১৮ চনতে নাট্যমঞ্চৰ এটাৰ অভাৱ অল্পতৰ কৰাৰ কথা সেই সময়ৰ বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল এইদৰে—“ইয়াত ক্লাবৰ এটাৰ অভাৱ বৰকৈ অল্পতৰ কৰা হৈছে। স্থানীয় ভাৰ্যলোকসকলে ইয়াৰ বাবে চেষ্টা কৰিব বুলি আশা কৰা হ'ল।” (‘সাদিনীয়া অসমীয়া’ ২৮ অক্টোবৰ, ১৯১৮)।

‘জোনাকী’, ‘বিজুলী’, ‘বাহী’, ‘আবাহন’, ‘অসমীয়া’ (সাদিনীয়া, তিনিদিনীয়া) আদি আলোচনী আৰু বাতৰি কাকতবোৰে নাটক আৰু নাট্যমঞ্চৰ বাবে বহুতো প্ৰচাৰ কৰিব ধৰিলে আৰু তাৰ মাজেদি নাট্যমঞ্চ স্থাপনত অৰিহণা যোগালে। অভিনয় ইমান বেছি জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল যে উৎসৱ-বিশেষত, কি ঘৰুৱা, কি ৰাজহুৱা, কি সামাজিক, কি ৰাজনৈতিক, ই উৎসৱৰ এটা প্ৰধান অঙ্গৰূপ হৈ পৰিল। ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজাবোৰত পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ) অথবা প্ৰাচ্য ধৰণৰ অভিনয় (বা যাত্ৰা) পতাটো এক প্ৰকাৰ অপৰিহাৰ্য হৈয়ে উঠিল। দৰাচলতে সেই সময়ত যাত্ৰা বা থিয়েটাৰ-বিহীন ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা নাই বুলিলেও মিছা কোৱা নহয়। এইবাবেই অহিন্দুসকলো এই উৎসৱত আনন্দ-মুখৰ হৈ পৰে আৰু প্ৰত্যক্ষ-ভাৱে নহলেও পৰোক্ষভাৱে তেওঁলোকেও ইয়াত সহযোগ কৰে, ধৰ্ম দিশৰপৰা নহয়, উৎসৱ দিশৰ পৰাহে। ই স্বল্পষ্ট পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ। সেয়েহে অসমীয়াই সেই দিনত আনন্দম্বৰে ধনি কৰিছিল—“মাতৃৰ ৰূপালত পাশ্চাত্য সভ্যতাৰ জেউতি বিৰিঙি উঠিল” (‘জোনাকী’ ২য় ভাগ, কাতি মাহ ১৮২৪ শক ২য় খণ্ড)।

সেইদিনত হোজা গাৰ্লীয়া অসমীয়ায়ো থিয়েটাৰৰ গানৰ ৰাগিণী একোটা ভানি উকলীকৃত হৈ পৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘গাওঁবুঢ়া’ (১৮৯৭) নাটত টেপেৰা নামৰ গাওঁবুঢ়া এজনে থিয়েটাৰৰ গান গাবৰ বাবে কিদৰে ব্যাকুল হৈ পৰিছে ভলৰ ৰচন কেইবাকিয়ে প্ৰমাণ কৰে—

টেপেৰা—“এতিয়া চুখত একেৰি আনন্দ কৰি চাওঁ আহঁক। সিদিনা জিলাৰ ‘টেইটাৰ’

ভাণ্ডাত শুনি অহা গানটোকে ধৰোঁক।

কেবলাই—বেচ কথা। মোৰ হলে গাহানটো মুখত আহি আছে। চেৰে-চেৰে পাক এটাও  
বিঙ, ধৰিবিইকচোন ( কেবলায়ে লগাই দিয়ে, চাবিওটাই দীত পাই পাই ঘূৰি ঘূৰি  
নাচে (° ( 'সাঁওবুঢ়া' ৫৩ অঃ ৩৪ দৃঃ ) )।

থিয়েটাৰত টিকট-বিক্ৰী প্ৰথা—টিকট কিনি অৰ্থাৎ দৰ্শনী পইচা তৰি থিয়েটাৰ  
চোৱা উদাহৰণে থিয়েটাৰৰ মূল্যাক্ষন আৰু তাৰ প্ৰতি মানুহৰ ধাউতি কেনে প্ৰকল ভাবে প্ৰকাশ  
দাঙি ধৰে। সেই সময়ত অসমীয়া সাহিত্যপ্ৰেমী একনে হেনো এটা অকৃত সপোন ৰেখিছিল  
আৰু সেই সপোন বৃত্তান্তই কথাবাৰৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। সপোনটো এই—ভেঙে এখন “মহায়েলা”  
লৈ গৈছে। ‘প্ৰজ্ঞাপ চৰিত’ নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় হৈছে; কিন্তু বিনা টিকেটো ডাঙলৈ  
প্ৰৱেশ নিবেধ। একোটা টিকটৰ মূল্য পাঁচ টকা পৰ্য্যন্ত—এই সপোন বিহুতিৰ কাল ১৯০৩  
খৃষ্টাব্দ ( ১৮১৫ শক )। ইয়াৰ পৰা অল্পমান হয় যে টিকট কিনি অভিনয় চোৱা প্ৰথা অন্ততঃ  
এই সময়ৰ কিছু আগৰে পৰা আৰম্ভ হৈছিল। যাহুহে ভেঙিয়াৰ পৰা ব্যক্তিগত ভাবেই  
হওক বা ৰাজহুৱা ভাবেই হওক বৰষুণ নিৰাপৰ বাবে আৰু নাট্যাৱলীৰ স্থাপনৰ বাবে আৰ্থিক  
সাহায্য আগ বঢ়াবলৈ এনেবোৰ উপায় অৱলম্বন কৰিছিল।

## নাটকৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰিৱৰ্তন

আগৰ কেই আধাত বৈষ্ণৱ যুগৰ নাট আৰু নাট্যাভাস-সম্পন্ন ৰচনা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা কৰি অহা হৈছে। বৈষ্ণৱ যুগৰ পিছত সন্ধিযুগ বা ৰূপান্তৰ যুগ এটাবো কল্পিত পৰিচয় দি অহা হৈছে। এই যুগত নাট সাহিত্যৰ এক অধিব অৱস্থাই দেখা দিয়ে; নাট ৰচনাৰ আকাৰ-প্ৰকাৰত পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা হয়; অভিনয় ক্ষেত্ৰতো নতুন পৰিৱেশ চহুত-পৰা হয়। বৃটিছ-আগমনৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত আধুনিক যুগ পৰিল। সাহিত্য-সঙ্গীত-কলা-কৃষ্টি ৰাজনীতি-সমাজনীতি সকলোতে আমূল পৰিৱৰ্তন আহি পৰিল।

আগতে কেৱল একেবিধ নাটৰেইহে প্ৰচলন আছিল আৰু সেয়ে হৈছে অসমীয়া নাট; আধুনিক যুগত সময়ে সময়ে বিধে বিধে নাট ৰচনা হব ধৰিলে। প্ৰাচীন ৰচনা-ৰীতি নাট সাহিত্যৰ কটকটীয়া বিধি-বন্ধনবোৰ ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহিল। আহল-বহল মুকলি পৰিৱেশত ৰচনাই গা উভালে; দেশ পৰাধীন হ'ল সঁচা, কিন্তু সাহিত্যিক সকলে স্বাধীনতা পালে—স্বাধীন চিন্তা, স্বাধীন ভাব, স্বাধীন পৰিৱেশত নাট সাহিত্যৰ সমগ্ৰ আকৃতিৰ (অৰ্থাৎ ৰূপ আৰু ৰচনা ৰীতিৰ) পৰিৱৰ্তন হ'ল, প্ৰকৃতিৰ (অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুবোৰ) ভেটি লৰিল।

আকৃতি-বিষয়ৰ কথা—অসমীয়া নাটৰ অৰু আছিল মাথোন এটা, আধুনিক নাট একাধিক অৱতৰ বিভক্ত হব ধৰিলে; ইয়াৰ ভিতৰতে কিছুমান একাধিকাও নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি অসমীয়া নাটৰ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাই। একোটা অৰু আকোঁ একাধিক দৃশ্যত বিভক্ত (দৃশ্য, দৰ্শন, পট, পৰিচ্ছদ আদি দৃশ্যৰেই বিভিন্ন নাম)। অসমীয়া নাটৰ প্ৰধান ভূমিকা সূত্ৰধাৰকনে আধুনিক নাটত ভূমিকাক নমৰা হ'ল। বিবিধ নাট্যিক নিৰ্দেশৰ যোগেদি সূত্ৰধাৰক কাৰ্য্যবলী সম্পন্ন হব ধৰিলে। আধুনিক অসমীয়া ভাষাই প্ৰকাশৰ মাধ্যমৰূপে আসন গ্ৰহণ কৰিলে; ব্ৰজবলীয়ে স্থানে প্ৰস্থান কৰিলে।

প্ৰকৃতি-বিষয়ৰ কথা—প্ৰকৃতি অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰতো আমূল পৰিৱৰ্তন আহি পৰিল। পৌৰাণিক কাহিনীৰ নিমজ ভেটিৰ উপৰিও সামাজিক, ঐতিহাসিক, কাল্পনিক আদি বিবিধ উথৰা ভেটিত নিত্য নতুন নাট্যবস্তু নিৰ্মিত হব ধৰিলে। পুৰণি হলেই ভাল—এই বিশ্বাস আঁতৰিল (‘‘পুৰাণমিত্যে ন সাধু সৰ্ম’’ )। পুৰণি কাহিনীত নতুন বাগিণী লগাই নাট্যকাৰে জননীৰ বন্দনা-গীতি ৰচিলে। নাট্যকাৰৰ মধুৰ কল্পনাৰ বহন লৈ পুৰণিয়ে ৰূপে-ৰূপে-গন্ধে নিতে নৱ ৰূপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে চলিত ৰাজনীতি-সমাজনীতিবোৰ চাব পৰিল; ন-পুৰণিৰ সংযোগত অভিনয় আলোক-সম্পাত হ'ল। দুই-এখন নাটত -নাট্যকাৰে দেৱ-দেৱীৰ অলৌকিক অভিব্যক্তি শক্তি-সামৰ্থ্যবোৰৰ পিনে পিঠি দি ভেঙলোকক সাধাৰণ নৰ-নাৰী ৰূপে ৰূপায়িত কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে। মূল কাহিনী-ভাগৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখি কাহিনীৰ ৰূপ পৰ্য্যন্ত বহুলাই দিয়াৰ চেষ্টাও নোহোৱা



নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, প্ৰাচীন কামৰূপ-কেশৰী নৰকান্ধবৰ যুত্থা যুত্থান্ত শৌৰ্য্যবাহিক আখ্যান অল্পসৰি বিবাদাত্মক নহয়। সাধু-সন্ত সকলৰ বন্ধাৰ নিমিত্তে ( “পৰিত্ৰাণায় সাধুনাম্” ) ভগৱানে যুগে যুগে অৱতাব ধৰি অস্ত্ৰৰ নিধন কৰে—ই পুৰাণ-মহাকাব্যত আদি ধৰ্ম শাস্ত্ৰবোৰৰ গভাৱগতিক আখ্যান। ইয়াত বিবাদৰ হাঁ মাজও নাই। কিন্তু আধুনিক যুগৰ ‘নৰকান্ধব’ নাটক ( অভুল হাজৰিকাৰ ) খনে আংশিক বিবাদাত্মক ৰূপে পৰিণতি লাভ কৰা দেখা গৈছে।

[ অভুল হাজৰিকাৰ ‘নৰকান্ধব’ নাট প্ৰথম দ্ৰষ্টব্য ]

সাধাৰিক নাট ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলৰ উদাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আৰু ভাৱধাৰাৰ বিপুল ব্যাপকতা চকুত পৰে। আয়াৰ আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট দুখনতে ( ‘ৰায়নৰবী’, ‘বঙাল-বঙালী’ ) এই ভাব নিহিত হৈছে। চলিত শাসন পদ্ধতিৰ বিৰুদ্ধেও নাট্যকাৰ সৰব বিক্ষোভ-বিস্ফোৰিতা-ধ্বনিৰ অভিব্যক্তি হয়। অস্ত্ৰান্ত বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাটকতো এইদৰে নাট্যকাৰসকলৰ বিভিন্ন দৃষ্টি-ভঙ্গী পৰিলক্ষিত হয়।

যুগোপযোগী নাট্যিক পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে সত্ততে এনেবোৰ কোশল অৱলম্বন কৰা দেখা যায়—

- (১) বালক-বালিকা, তাপস-তাপসী, দেৱাঙ্গনা-অপেশ্বৰী আদিৰ গীত-সংযোগ ,
- (২) দৃষ্টি, বিকুলী, বজ্ৰপাত, ধুমুহা, অগ্নিকাণ্ড আদি ঘটনা-সংক্ৰান্ত কাহিনী বিক্ষেপ ;
- (৩) ছৱৰী, প্ৰহৰী, দাস-দাসী, বাটকৰা-খৰিকটীয়া আদিৰ বোগেদি হাস্ত-ৰসাত্মক দৃষ্টান্ত অৱতাৰণা ;
- (৪) পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখত গভ-বহুল বচনৰ অবাধ প্ৰয়োগ। আবেগময় ভাব প্ৰকাশৰ বাবে ছন্দময় বচন অথবা সঙ্গীত-সংযোজনাত ;
- (৫) প্ৰেমৰ জ্বিলুজ, চৰিত্ৰৰ ছদ্মবেশ, নৃশংস হত্যা-বিতৰীৰিকা, ছল-চাতুৰী আদিৰ সঘন সন্নিবেশ।

## বস্তুমিত নব কল্যাণ

### হেম-গুণাভি-কল্পে তিনি গছি বস্তু

আধুনিক যুগৰ আগত অৰ্থাৎ বৈষ্ণৱ যুগ আৰু বৈষ্ণৱোত্তৰ যুগত আমাৰ সাহিত্যত কেৱল এক-অক্ষীয়া নাটেইহে আছিল; অসমীয়া নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা দুই এখন সংস্কৃত নাট আৰু সংস্কৃত-বহুল অসমীয়া নাট অৱশ্যে একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নোহোৱাও নহয়। কিন্তু নাট্য-বস্তৰ স্বৰূপ সকলোতে একে অৰ্থাৎ পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মমূলক। আধুনিক যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্য-শিল্পী হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিবাম বৰুৱা আৰু কল্পবাম বৰদলৈ এই ত্ৰিমূৰ্ত্তিৰ হাতত বিষয়-বস্তুৰে একেবাৰে বোল সলালে—প্ৰাচীন ধৰ্ম শাস্ত্ৰক অতিক্ৰম কৰি ই অসমীয়া সমাজত খোপনি ললেহি। তেওঁলোকৰ চোকা দৃষ্টি পৰিল অসমীয়া সমাজৰ সাতান্ন-পুৰুষীয়া একাচেকা মনোবৃত্তিৰ ওপৰত, অনাচাৰ-ব্যভিচাৰৰ ওপৰত। ইংৰাজ আগমনৰ লগে লগে অযুত অনা-অসমীয়াৰ সৈতে অসমীয়াৰ মিতিৰালি হ’ল; বহাৰ ব’দৈয়ে টিমাৰ ভাৰে ভিঙিত ধৰি কান্দিলে। অজ্ঞাতকুলশীলৰ সৈতে অসমীয়াৰ অৰ্বেধ প্ৰণয় ঘটিল; বিধৱা-বিবাহ নিষেধৰ ফলস্বৰূপে সমাজত কলঙ্কৰ চেকা পৰিল। কানি বৰবিহে অসমীয়াক দেখে-মনে প্ৰাণে সৰ্বনাশ কৰিব ধৰিলে। সমাজৰ এনে একোটা বিভীষিকাময় চিত্ৰৰ প্ৰতি নাট্য-শিল্পীৰ চেতনা জাগি উঠিল আৰু চিত্ৰৰ বহিৰ্ভাগ বিস্লেষণ কৰি সমাজৰ আগত চালি-জাৰি দেখুৱাবলৈকে তেওঁলোক ব্যভিচাৰ হৈ পৰিল, সমাজৰ নিগূঢ় অন্তৰ্ভাগটো নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ আজৰি ক’ত! শিথিল আৰু লঘু ভক্তিমাৰী কল্পলোকত তাহি উঠিল তেওঁলোকৰ আৰু সেয়ে নাট্যৰূপ গ্ৰহণ কৰিলে। এই নাট কেইখন হ’ল হেম বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’, গুণাভিবামৰ ‘বাম-নবমী’ আৰু কল্পবাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটক। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্য জগতৰ নব কল্যাণ। নাটকেইখনৰ গুণাগুণ :—

সাদৃশ্য :—( ) তেওঁলোকৰ নাট ‘বাস্তৱ-ধৰ্মী’, শিক্ষা-মূলক, সংস্কাৰ-মূলক। অসমীয়া বাস্তৱ জীৱনক নাট্যিক ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ গোঁৱৰ এই নাট তিনিখনেই প্ৰথম অৰ্জন কৰে; কিন্তু শিক্ষা-নীতি আৰু সংস্কাৰ-ধৰ্মিতাৰ আভিলাষই নাট্য-সৌন্দৰ্যৰ বিকাশ-পথ ভালেখিনি কঢ় কৰিছে,

(২) তিনিওখনৰ নাটক প্ৰচাৰ-ধৰ্মী; নাট্যকাৰৰ মূখ্য উদ্দেশ্য জনসাধাৰণৰ মাজত আদৰ্শ-প্ৰচাৰ নীতি-প্ৰচাৰ;

(৩) ৰচনা-ৰীতিৰ লঘু ভক্তিমাৰী নাট তিনিখনক সম্পূৰ্ণৰূপে হান্তবসাত্মক বা ব্যঙ্গাত্মক কৰিব পৰা নাই, বিবাদৰ হা হতাশ, বিবাহ-বিচ্ছেদৰ তপত উচ্ছ্বাস, নায়ক-নায়িকাৰ সৰুৰূপ পৰিণতিয়ে তিনিওখন নাটকে কম-বেছি পৰিমাণে কৰুণ-বসাত্মক নাটকৰ পৰ্যায়লৈ চাল খুৱাই নিছে।

(৪) নাট্য-বিনোদ (Dramatic relief)ৰ বাবে প্ৰকাশ-বীতিৰ পৰিৱৰ্ত্তন আৰু ভাষান্তৰ-প্ৰয়োগ কেউখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ, যেনে, গভৰ যাজে যাজে ছন্দবদ্ধ বচনা, অনা-অসমীয়া ভাষাৰ অবাধ আমদানি।

(৫) পাশ্চাত্য নাটকৰ অঙ্ককৰণত আকৃতি-প্ৰকৃতি-বিষয়ত নাট্য-কাহিনীৰ বিধি-বন্ধন প্ৰসাৰিত কৰি অভূতপূৰ্ব ক্লান্ত প্ৰকাশ কৰা এয়ে প্ৰথম অসমীয়া নাটকজয়ী।

বৈলাদৃশ্য :—‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কানি-ভাণ আদি বাগ্ময়াল ত্ৰাণ-সেৱনৰ বিষয়ৰ কল দেখুৱাই সমজুৱাক সতৰ্ক কৰি দিয়া হৈছে। ‘বঙাল-বঙালনী’ত অৰাজিতজনৰ সৈতে বৈবাহিক মিলনৰ অন্তত পৰিণাম চিত্ৰিত কৰা হৈছে। গতিকে এনে কাৰ্য্য পৰিৱৰ্ত্তনীয়—এয়ে নাটক অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য বা ব্যৱনা। ‘বাম নবমী’ নাটক প্ৰত্যক্ষ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী। অসমীয়া প্ৰাচীন ব্ৰাহ্মণ সমাজত বিধবা বিবাহ নাই, কিন্তু হোৱা উচিত—এনে প্ৰচাৰ-নীতিৰ ভিত্তিত বৰ্ত্তনীয় বিষয়টোৰ ওপৰত নাট্য-বন্ধ নিৰ্মাণ কৰি গ্ৰহণীয় বিষয়ৰ ইন্ধিত দিয়া হৈছে। বিধবাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সহানুভূতি ব্যক্তি হৈছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত বাগ্ময়াল বন্ধ পান কৰোভাজনৰ প্ৰতি যুগা আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’ত অজ্ঞাত-কুললীল দম্পতিৰ প্ৰতি বিদ্বেষ ব্যক্তি হৈছে। তিনিওখন নাটকৰ ভিতৰত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ পৰিৱেশ অসমীয়া যাজৰে অতি আপোন, অতি ঘৰুৱা। অসমৰ বাহিৰে কোনো ঠাইতে বিলাস-সামগ্ৰীৰূপে কানি বৰবিহ খাই ৰান্ধে নিজৰ জীৱন নিজে ধ্বংস কৰাৰ উদাহৰণ নাই। বিষয়-বন্ধৰ এই মূল কথা কেৰি জান্তে-পাতে অসম আৰু অসমীয়া-সম্বন্ধীয়। ‘বাম নবমী’ আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’-কাহিনীৰ অঙ্কৰূপ কাহিনী অসমৰ বাহিৰে অন্তান্ত ঠাইতো চুৰ্ণিত নহয়।

বহিৰঙ্গ বিষয়ত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ সংকৃত প্ৰভাৱ-মুক্ত, ইয়াত ‘স্বজ্ঞাৰ’ নামৰ কোনো ভূমিকা নাই। নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তৰ বোগেদি নাট্যকাৰে নীতি-বচন-মূলক ব্যাণক উপদেশ এবাৰ দি নাটকৰ সামৰণি ৰাখিছে :—

“হায়! হায়! কি ৰোৰ ৰ্লেণ  
কানিয়েই খালে অসম দেশ!”

‘বাম-নবমী’ নাটতো ‘স্বজ্ঞাৰ’-সংজ্ঞাধাৰী কোনো ভূমিকা নাই। শেষত “পূজাৰীৰ উক্তি”ৰ বোগেদি নাট্যকাৰে নিজৰ মত প্ৰচাৰ কৰিছে—

“শাস্ত্ৰ যুক্তিতেহে দিয়া চিন্তা, গোৱা হৰি-স্তন নামসীত।  
সকল শাস্ত্ৰৰ এহিলে সাৰ বচন ॥”

‘বঙাল বঙালনী’ত স্বজ্ঞাৰৰ ভূমিকা অভূতপূৰ্ব। ‘স্বজ্ঞাৰ’ সংজ্ঞাটো সংকৃত নাটক অঙ্কগত হলেও, স্বজ্ঞাৰৰ কাৰ্য্যত তাৰ আদৰ্শ বস্তু হোৱা নাই। সংকৃত নাটকত স্বজ্ঞাৰ আদিত্তেহে ওলায়, পিছলৈ নেথাকে। এইখন নাটত স্বজ্ঞাৰ আদিত্ত নাই; অথচ বধাত একাধিক বাৰ ওলাই ছন্দবদ্ধ উপদেশ-বচন ৰাতিছে আৰু এই স্বজ্ঞাৰী বচনেৰেই নাটক সামৰণি ৰাখা হৈছে—

“শব্দ চকল লগট সকল  
ধৰ্ম কৰ্ম ভাব নাই” ইত্যাদি।

অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ সৈতেও এই সৃষ্টিৰ সাদৃশ্য নাই। অসমীয়া নাটত সৃষ্টিৰ অৱধান আদি-মধ্যান্ত ব্যাপক; কিন্তু ইয়াত তেনে নহয়। তদুপৰি সংস্কৃত নাট আৰু অসমীয়া নাটত সৃষ্টিৰ মুণ্ড নান্দীশ্লোক দিয়া হয়, নাটৰ পৰিচয় দিয়া হয়। ইয়াত তেনে কথা হোৱা নাই। অসমীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ গীত-মাত-বচনসমূহ কাহিনী-গত। এই নাটৰ সৃষ্টিৰ নাট্যকাৰৰ মনোভাৱ প্ৰচাৰক বা প্ৰচাৰ প্ৰতিনিধি।

কাহিনী-ভাগত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আৰু 'বঙাল-বঙালনী'ত সংস্কৃত প্ৰভাৱ মুঠেই নাই; কিন্তু 'ৰাম-নৰসী'ত আছে ('ৰাম-নৰসী'ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য)।

### হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৭৫৭ শকৰ (১৮৩৫ খৃঃ) আঘোণ মাহৰ ২৫ দিন বোৱাত শিৱসাগৰ জিলাৰ বজাবাহৰ মৌজাৰ পৈত্ৰিক ঘৰত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ জন্ম হয়। নিজৰ ইচ্ছা থকা সত্ত্বেও শৈশৱত তেওঁ নিয়মিত ৰূপে শিক্ষা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। ন বছৰ বয়সতহে তেওঁৰ বিত্তাৱস্থা হয় আৰু পিতৃকৰ মুখে কিছু সংস্কৃত শিকে। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে তেওঁৰ অকালতে পিতৃ বিয়োগ হয় আৰু জীৱনত নানা বিপৰ্য্যয়ে আগুবি ধৰে। দ্বাদ্বয়েকে তেওঁৰ পৰিয়াল বঙপুৰ নগৰলৈ স্থানান্তৰিত কৰিলে আৰু হেমচন্দ্ৰক উৰ্ব্বাধৰ বৰুৱাৰ পঢ়াশালীত সংস্কৃত পঢ়িবলৈ দিলে। তেতিয়া শিৱসাগৰ জিলাৰ অধিপতি আছিল কাপ্তান ব্ৰোডী চাহাব। বৰুৱাই সুবিধা চাই চাহাবৰ ঘৰতে হিন্দী আৰু ইংৰাজী শিকিবলৈ ললে। দ্বাদ্বয়েকে এই কথাৰ সন্দেশ পাই তেওঁৰ পঢ়াটোও বন্ধ কৰি দিলে। কিন্তু তেওঁৰ মনৰ গতি বন্ধ কৰে এনে সাধ্য কাৰ। সাধনাত সিদ্ধি হয়। তীক্ষ্ণ বুদ্ধি আৰু সাধনাৰ বলত তেওঁ সংস্কৃত, হিন্দী আৰু ইংৰাজী তিনিওটা বিষয়তে সমানে পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰিলে আৰু লগে লগে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অত্মশীলনত ব্ৰতী হল।

জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ অইন উপায় নোহোৱাত তেওঁ প্ৰথমতে শিৱসাগৰ হাইস্কুলত কিছুদিন শিক্ষকতা কৰে, তাৰ পাছত মাহে পঁচিশ টকা দৰমহাত কাছাৰীত শিক্ষানবীচ ('ভাষা-ভঙা কাকতী') পদত নিযুক্ত হয়। ইয়াৰ পিছত গুৱাহাটীৰ তেপুটি কমিছনাৰ অফিচত 'ভাষা ভঙা কাকতী' পদ গ্ৰহণ কৰে আৰু অৱশেষত জুড়িছিলে কমিছনাৰ অফিচত মাহে দুশ পঞ্চাশ টকা দৰমহাত চুপাৰিন্টেণ্ডেণ্ট হয়। কামত নিপুণতা দেখি কৰ্ত্তৃপক্ষই তেওঁক ছুৰাৰকৈ ই-এ-টি পদ বাচিছিল, কিন্তু বৰুৱাই গ্ৰহণ নকৰিলে। এনে গৰুৰ চৰ্কাৰী কামৰ দায়িত্ব ললে জানোচা ভাষা জননীৰ সেৱাত কেনেবাকৈ বাধা পৰে—বোধ হয় এনে এটা কথা ভাবিয়েই তেওঁ বাচি দিয়া বাজবিষয়কো নেওচা দিলে। গুৱাহাটীত থকা কালত তেওঁ উজান বজাৰৰ নিজা ঘৰত আছিল। আজিৰ হেমচন্দ্ৰ বোডু নামৰ আলিবাটটোৱে বৰুৱাঘৰৰ নাম চিৰসেউজীয়া কৰি ৰাখিছে। একোটি ৰাখোন কস্তা সন্তান জন্ম দিয়েই অকালতে তেওঁৰ পত্নী বিয়োগ হয় আৰু বৰুৱাই দ্বিতীয়বাৰ বিবাহ নকৰালে। ১৮৩৬ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটীৰ নিজা ঘৰত তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

ইংৰাজ শাসকৰ কয়লত পৰি ১৮৩৬ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দলৈ অসমীয়া ভাষা ভুল আৰু আদালতৰপৰা আইনৰ বাৰম্বাৰিত বহিষ্কৃত হৈছিল। ১৮৭৪ চনত য়াৰ্ণে এই আদেশ উঠাই লোৱা হয় আৰু ডেভিডা নিয়-প্ৰাইমেৰি ভুলত পঢ়াবৰ বাবে পাঠ্য পুথিৰ প্ৰয়োজন আহি পৰে। সেই সময়ত বৰদ্বাৰেৰ 'আদিপাঠ'এ এই বিষয়ত এটা ডাঙৰ অত্যাৰ পূৰ্ণ কৰিছিল। ইয়াৰ বাবে চৰ্কাৰৰ ঘৰবপৰা তেওঁ পাঁচশ টকা পূৰকাৰো লাভ কৰে। ইয়াৰ পিছত অন্তান্ত কিতাপ লিখিও চৰ্কাৰৰ পৰা তেওঁ এবাৰশ টকা পূৰকাৰ পায়। তেওঁৰ ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত কিতাপ—(১) আদি পাঠ, (২) অসমীয়া ব্যাকৰণ, (৩) পাঠমালা, (৪) বাহিৰে বং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী, (৫) কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন, (৬) পঢ়াশলীয়া অভিধান, (৭) বাহ্য বকা বা গা ভালে বাখিবৰ উপায়, (৮) হেমকোষ অট্টি; ইয়াৰ উপৰিও 'অকণোদই'ৰ প্ৰবন্ধ-লিখক, 'আনাম নিউজ' ইংৰাজী অসমীয়া কাকতৰ সম্পাদক ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি আছে, 'Marriage system in Assam' তেওঁৰ ইংৰাজী ৰচনা। এই আটাইবোৰ ৰচনাৰ ভিতৰত 'হেমকোষ' অভিধান তেওঁৰ কীর্ত্তিত; 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ অন্ততম প্ৰকাশিত নাটক।

### হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা ( ১৮৩৫-১৮৯৬ খৃঃ ); কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন ( ১৮৬১ )

ৰচনাৰ পটভূমি—হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আধুনিক যুগৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক। ইয়াৰ আগত ১৮৫৭ খৃষ্টাব্দত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'বামনৰম্যী' নাটক ৰচনা হৈছিল আৰু পাছত 'অকণোদই' কাকতৰ কেইটামান সংখ্যাত ছোৱা-ছোৱাটক প্ৰকাশ হৈছিল; কিন্তু কোন বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক জনা নেযায়। দুই-এক অংশ ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশিত বুলি কোৱা হয়। কিতাপ আকাৰত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত সম্পূৰ্ণভাবে প্ৰথমতে প্ৰকাশ হৈ ওলায় বাবে এইখনক প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক ৰূপে ধৰা হৈছে। ভাষাতত্ত্ব, শব্দতত্ত্ব অল্পসঙ্কলনকাৰী ৰূপেহে বৰদ্বাৰেৰৰ বেছি কৃতিত্ব, সাহিত্য-শিল্পীৰূপে সন্মান নহয়। তথাপিও 'বাহিৰে বং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী' নামৰ খেমেলীয়া ব্যাকৰণ কিতাপ আৰু 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নাটকে তেওঁক সাহিত্য-শিল্পী ৰূপে আমাৰ আগত থিয় লবাইছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' তেওঁৰ একমাত্র নাটক।

নাট-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা তেওঁ ৰ'ত কেনে ভাবে পালে জনা নেযায়। তেওঁ ইংৰাজী নাটক পঢ়ি বা অল্লেখ কৰি এই নাটক ৰচনা কৰা নাই। কাৰণ, তেওঁ সুবি বহুৰ বয়সতহে অৰ্থাৎ ১৮৫৫ চনতহে ইংৰাজী বৰ্ণমালা শিকে, তাকো লুকাই-চুকৈ। কিয়নো, ইংৰাজী পঢ়াটো সেই দিনত ধৰ্ম-বিৰোধী বুলি পৰিগণিত হৈছিল। নাটক ধৰ্মৰ প্ৰকাশ কাল ১৮৬১, গতিকে ৰচনা কাল তাৰ অন্তত; কিছুদিন আগতেহে লাসিব। ১৮৫৫ চনত ইংৰাজী বৰ্ণমালা জান পোৱা বাহুৰ এজনে পাচ-ছয় বছৰৰ ভিতৰত বিশেষী ভাষা-সাহিত্যৰ জ্ঞান আহৰণ কৰি নাটক পঢ়ি তাৰ আৰ্হিত নাটক ৰচনা কৰা অসম্ভৱ।

সেই সময়ত হিন্দী সামাজিক নাটকো বৰ্জিত হোৱা নাই, গতিকে হিন্দী নাটকৰ সমল আনিবলৈও হুমোপ ওলোৱা নাছিল। সমল আহৰণৰ একমাত্র সম্ভাৱ্য উৎস বঙালী নাটক। কিন্তু আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ বঙালী নাটকবোৰৰ ভিতৰত বাহ্যাবাহৰণ তৰ্কাগছাৰ 'কুলীন কুল সৰ্ব্ব'ই প্ৰথম বহুমঞ্চোপযোগী নাটক বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ আগৰ নাটকবোৰ অভিনীত হৈছিল নে নাই সন্দেহ। সেই সময়ত অসমৰ বিজালৰ আৰু আদালতত বঙালী ভাষাই অসমীয়াৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছিল। কিন্তু বৰুৱাই বঙালী নাটক পঢ়া বা বঙালী নাটকৰ অভিনয় দেখা কথা তেওঁৰ আত্ম-জীৱনীত ক'তো পোৱা নাযায়, অইন কোনো প্ৰমাণো নাই। অসমৰ বহুমঞ্চৰ ইতিহাসৰ পৰাও আমি জানিব পাৰো যে প্ৰায় ১৮৬০ চন মানৰ পৰাহে অসমত যাত্ৰা মল অহুঠান গঠিত হয়। তেওঁলোকৰ কোনো কোনোৱে প্ৰায়ে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিবলৈ লয়, বিশেষকৈ পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটক। 'কুলীন কুল সৰ্ব্ব'ৰ দৰে সামাজিক নাটকৰ অভিনয়ৰ সম্ভাৱনীয়তা একেবাৰে ভাবিব নোৱাৰা কথা। নাট্য-কাহিনী আৰু আভিকৰ পিনৰ পৰাও বঙালী নাটকখনৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য মুঠেই নাই। ইয়াৰ পৰা অহুঠান হয় এই নাটক নাট্যকাৰৰ সম্পূৰ্ণ মৌলিক বচনা, অন্ততঃ নাট্যবস্ত্ৰ ক্ষেত্ৰত; আভিক ক্ষেত্ৰত হয়তো অইনৰ ওচৰত কিঞ্চিৎ পৰিমাণে ঋণী হ'ব পাৰে।

ই যে এখন জনপ্ৰিয় নাটকৰূপে সমাজত স্থান লাভ কৰিব পাৰিছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ প্ৰমাণ, প্ৰথম দুটা সংস্কৰণ অইনৰ উদগনিত প্ৰকাশিত হয়। লেখকে নাটকৰ পাতনিত নিজেই এইদৰে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—ছলৰ ডেপুটি ইন্সপেক্টৰবাৰু উৎসৱানন্দ গোসাঁই দেৱৰ আৰ্থিক সাহায্যত এই পুস্তিকা ধনি ("pamphlet") প্ৰথমতে ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ কৰা হয়। সেই সময়ত লেখকে ভাবিবই নোৱাৰিছিল যে ই জনসাধাৰণৰ মাজত এইদৰে আদৰণি লাভ কৰিব পাৰিব। প্ৰথম সংস্কৰণৰ কিতাপ অতি অলপ দিনৰ ভিতৰতে অন্ত পৰিল। দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাৰ লগীয়াত পৰিল। কিন্তু অৰ্থাতাৰত তেওঁৰ আশাৰ বৃত্তত টেচা পানী পৰিল। এনেতে উদাৰমনা চাহাব এজনৰ কৃপাদৃষ্টি হল। ওঁৱেই মি: এ. চি. কেম্পবেল (Mr. A. C. Campbell, Personal Assistant to the Agent Governor General N. E. Frontier and Commissioner of Assam)। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰতি চাহাবৰ অহুৰাগ আছে। তেওঁ নাটকখনৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ ছপা ধৰছ সম্পূৰ্ণ বহন কৰিবলৈ পাত ললে। নাট্যকাৰেও উৎসাহ পাই গোটেই নাটকখনতে হাত লুৱাই ১৮৬৬ খৃষ্টাব্দত দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাই উলিয়ালে।

নাট্য-কাহিনী—সোণাৰী গাঁৱৰ মৌজাদাৰ ডহ্ৰেৰ বৰুৱা। তেওঁৰ পুতেক কীৰ্ত্তিকান্ত। এদিনাখন পদ্মপাণি নামৰ গোসাঁই এজন তেওঁলোকৰ ঘৰত অতিথিৰূপে উপস্থিত। গোসাঁইদেওঁ কানি পানত আসক্ত। কানিকণ বেপালে বোকাৰোপচাৰ আভিষেৰ ব্যৱসায় তেওঁক সন্তোষ দিব নোৱাৰে। গোসাঁইদেৱৰ এই ক্ষুতি লগা বস্ত কৰ্ণলৈ

কীৰ্ত্তিকান্তৰ চকু পৰিল আৰু এচেলেক ঘাবি চালে। এদিন-দুদিনকৈ একেবাৰে কেবাদিনো জুতি চাওঁতে চাওঁতে বগুৰা কীৰ্ত্তিও ঘোৰ কানীয়া হৈ পৰিল আৰু অকালতে শুকাই-জীপাই আধা-মৰা হ'লগৈ। মাক লজিতাই বাধা দিলে কীৰ্ত্তিয়ে তেঁকাহি ঘাবি উঠে আৰু মনে মনে ভাবে—“ভোমালোককতকৈও পাণক এৰা টান। বি ভাব বন কুজিছে, সি সকলোকে এবিধ পাবে, তেওঁ ভাক নোৱাৰে” (২য় অঙ্ক ৩ৰ্থ দৰ্শন)। কালক্ৰমত তেওঁৰ পত্নী চন্দ্ৰপ্ৰভাও কানি-পানত আনন্দ হৈ পৰিল। মৌজা পৰিচালনাৰ ভাবো বাপেকে পুতেকক দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কিন্তু কানীয়া কীৰ্ত্তি বোণা বোজাঘাৰী বকা কৰিবলৈ অপাৰগ। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে বেচাৰাই অলং উপায় অবলম্বন কৰিব লগীয়াত পৰিল আৰু অৱশেষত জেলত পৰি হা-হুনিয়া চাবি বুকু-মুখত পৰিব লগীয়া হ'ল।

আলোচনা—সহজ সবল গাঁৱলীয়া কথিত ভাষা আৰু বিষয়-বস্তুৰ লবুতাই নাটধৰ্ম্মিত এটা লবু ভৰিয়া প্ৰকাশ কৰিছে যদিও পৰিপতিত কৰণ বসৰ চোপাল এটি নপৰি থকা নাই। লবু হান্তবসৰ ভেটিত কাহিনীৰ 'পাতনি মেলা হৈছে যদিও ই ক্ৰমান্বয়ে কিছু কৰণ বসান্ধক কৰ্ম্মলৈ ঢাল খাইছে। ১ম অঙ্কত পদ্মপাণি গৌলাইক নানাভাবে ব্যাধ কৰা হৈছে। ইয়াত কৰণ বস লেশমাত্ৰও নাই। কিন্তু ২য় অঙ্কৰ পৰা কৰণ বসৰ আলম্বন বিজাৰ দুই-এটাকৈ কেবাটাও উদ্ভৱ হব ধৰে—

(১) কীৰ্ত্তিৰ কানি-পান খেজা-প্ৰণোদিত নহয়, সৰদোৰ-জনিত। পদ্মপাণিৰ দৰে মহাজন এজনক কানি খোৱা দেখিছে তেওঁৰো ইচ্ছা হ'ল। বেচাৰাই নেজানে যে এই অভ্যাগেই এদিন যমকাল হৈ উঠিব (২য় অঃ ১ম দঃ)।

(২) দিনক দিনে শুকাই-জীপাই যোৱা দেখি দাকে কি হৈছেনো বুলি 'সোধাত কীৰ্ত্তিয়ে বেজাৰ মনে উত্তৰ দিয়ে—“জানো আই। বোপ-বেধা দেখো একো নাই। তেও পাটো বেয়া লাগি থাকে, হাড়-ভৰিবোৰে কুটকুটায়, একো খাবৰ মন নেদায় . . . ।”

(৩) কীৰ্ত্তিৰ মৌজা গ'ল, পৈপ্লিক সম্পত্তি বেচা গ'ল; বৈশীয়েকৰ সোণৰ বাধৰ-পতা থাক এঘোৰ আছিল—তাকো পিয়দাক দিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল। তেওঁ গালত হাত দি বেজাৰ কৰে, “মৰা পৰিলো; মৌজা লবৰ যহুত, ন-কৈ ঘটা ধাওক, আগৰ কালৰ বহুত সাং হল।” (৩য় অঃ ২য় দঃ)

(৪) এপোৱা কানিৰ লোভত কাটকত পৰি কীৰ্ত্তিৰ বনলৈ অহুতাপ আহে—“হায় হায়। যোৰ কি কপাল! কেনেই বব বিহ খাইছিলো! তাকে নোখোৱা হলে যোৰ এনে মশা হব কিয়! . . . . . এতিয়া কাটকত প্ৰাণ যায়। শটোও অজাতিয়ে ছুব লগা হল ইহকালত যে কট ফুগিলো, পৰকালতো জীৱটোৰ অসজ পতি কৰিলো। জল-পিওৰো আশা নাই। যোৰে বেজাৰতে ডিবোতাজনীও মৰিল।

“কেপা কানি বিহব শেষ।

হায়। হায়। কি ঘোৰ ক্ৰেশ।

কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ।

কানিয়েই ধালে অসম দেশ।”

.....এতিয়া সকলো কথা এৰি ঈশ্বৰৰ নামহে লব লাগে, বাম কক্ষ, বাম-কক্ষ (অৰ্ঘ্য) ( শেষ দৃষ্ট )।

‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কাহিনীৰ জটিলতা নাই, খাত-প্ৰতিখাত নাই, অভিব্যক্তনা নাই; আছে চৰিত্ৰাঙ্কনৰ কিঞ্চিৎ আভাস, হাত আৰু কৰণ বসৰ সামান্য চানেকি।

ভদ্ৰেশ্বৰ বৰুৱা মৌজাদাৰৰ পুতেক কীৰ্ত্তিকান্ত বাহুগৰ ল’ৰা। দৈবদুৰ্বিগাকত কানীয়াৰ সৰু পাই কানি খাবলৈ ললে; তেওঁ ল’ৰাৰ মন আভাৱিকতে চকল; তাতো পদ্মপাণিৰ দৰে মহন্তক ধৰি হাজাৰ হাজাৰ মানুহক কানি খোৱা দেখি নিজেও খাবলৈ ললে—“কীৰ্ত্তিয়ে আগেয়ে পান একোৰূপে নেখায়, পান-খোৱা মানুহকো নিন্দাহে কৰিছিল; আমাতে শিকি এতিয়া আমাতে বিকিব খোজে।” ( ২য় অঃ ১ম দৃঃ ) কানি বৰবিহব এনেহে প্ৰভাৱ যে কীৰ্ত্তিৰ মুখত এদিন শুনা গ’ল যে তেওঁ মাক-বাগেকক এৰিব পাৰে, তথাপি কানি এৰিব নোৱাৰে। কানিৰ বাবেই তেওঁ পূৰ্বৰ বংশ-গৌৰৱ বক্ষা কৰিব নোৱাৰাত পৰিল—মৌজা গ’ল, গৈপত্ৰিক সম্পত্তি গ’ল, মান-মৰ্যাদা সকলো লুপ্ত হ’ল।

কীৰ্ত্তিৰ মনত সাহ-বল-বৈৰ্য্য-দৃঢ়তা নোহোৱা হ’ল। সেয়েহে, খাজনা অনাগায়ত, মাল-কোবোক কৰিবলৈ অহা পিয়লাক টকা ভেটি নিদিয়াটক থাকিব নোৱাৰিলে, সোণৰ বাথৰ-পতা থাক পৰ্ণাস্ত দিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল। ভাল-দৰিত্ৰ হৈ যেতিয়া কানি কিনিবলৈ হাতত পইচা এটাও নোহোৱা হ’ল, বৈগীয়েকৰ গালি খাব লগীয়া হ’ল, তেওঁ নিজৰ হু-অভ্যাগৰ বাবে নিজকে দোষী সাব্যস্ত কৰি অহুতাপদন্ত হৈছে আৰু ভাবিছে—‘হায় হায়! মই যদি কানীয়া নহলোহেঁতেন, এইৰ মাত সহিলোহেঁতেন কেলেই?’ কুলীন ব্ৰাহ্মণৰ ল’ৰা কীৰ্ত্তিকান্ত; পৰজন্মত বিশ্বাস আছে। ফাটকত মৰিলে শটে। অজ্ঞাতিয়ে ছুৰ, পৰকালত জীৱটোৰ অসজ গতি হব—এই চিন্তায়ে তেওঁক অস্তিম কালত শোকে-হুখে জৰ্জৰিত কৰিছে। তেওঁ নাৰীৰ সতীত্বৰ মোল বুজা লোক। বৈগীয়েকৰ মৃত্যু-বাভৰিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ দগ্ধ কৰিব ধৰিছে। তেওঁ উপলব্ধি কৰে—“সতী তিবোতাৰ প্ৰিয়ৈকেতটক মৰমৰ বস্তু একো নাই।” ( শেষ দৃষ্ট )।

‘বাহিৰে বং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী’, নাট্যকাৰৰ এই নামৰ কিতাপৰ তাৰ পদ্মপাণিৰ চৰিত্ৰত পোনপটীয়াটক ফুটি উঠা দেখা যায়। তেওঁ কানি খায় বুলি মুঠেই নকয়, ঈশ্বৰলৈ বুলিহে বাৰি-কানি বিচাৰি মৌজাদাৰৰ ঘৰত উপস্থিত। নিজে পোকাট কানীয়া, শিৰাক কিছু উপদেশ দিয়ে—“কানি, ডাং ধুৱাপাত, ফটিকা, এইবোৰ আমাৰ পক্ষত বৰ বৰ্জিত, সেইবোৰ ছলেও জাত যায়, ভকতি বে নেখাবেই, দেহ-প্ৰাণ দুয়ো নবকী হয়।” ( ১য় অঃ ৩য় দৃঃ )। পদ্মপাণি ভণ্ডামিৰ শিবোমণি।

জী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত কীৰ্ত্তিৰ মাক ললিতা আৰু ভাৰ্যা চন্দ্ৰপ্ৰভা উল্লেখযোগ্য। পুতেকৰ দুখ-দুৰ্গতি দেখি, বৈহিক মানসিক পীড়া দেখি অগত্য-বেহত ললিতাৰ হিয়া গলি যায়; চন্দ্ৰপ্ৰভা অসমীয়া সতী নাৰীৰ আদৰ্শ। তেওঁ নিজক বিপন্ন কৰি হলেও সৰ্বভোতাৰে পক্তি-সেৱা কৰিছে। হাজাৰ গোৰে ছুই হলেও সতী নাৰীয়ে পত্তিক অকহেলা



নকৰে। সেয়েহে নিজৰ হাতৰ-কাণৰ অলকাৰ-পাতি ত্যাগ কৰিও পিৰিয়েকৰ অভাৱ পূৰণ কৰিছে; শেষত ফাটক ঘৰত তেওঁৰ মৃত্যু অৱজ্ঞানী হুলি বিবাংলৈক জানিব পাৰি বেজাৰতে গ্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সত্যীত্বৰ আদৰ্শ স্পষ্ট।

কাহিনী অতি চুটি আৰু অপৰিণত হোৱা বাবে কীৰ্তিকান্তৰ বাহিৰে কোনোটা চৰিত্ৰৰ পূৰ্ণবিকাশৰ পথ মুকলি হোৱা নাই।

সমাজ-চিত্ৰ আৰু নাট্যকাৰৰ জীৱন-কৰ্মজঃ— এই নাটকত বৰ। শ্ৰীচৰিত্ৰৰ ভিতৰত পাণ নামৰ চৰিত্ৰটি পুৰুষৰ সিংহৰ নিগিৰী হুলি কোৱা হৈছে। পড়িকে দেখা যায় নাট্যকাৰে পুৰুষৰ সিংহ অৰ্গমেণ্ডৰ দিনৰ ( বাৰ্ষিককাল ৭ঃ ১৮১৭-১৮৩১ ) চিত্ৰ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাট্যকাৰৰ উত্তৰ কাল ১৮৩৫-১৮৩৬ খৃঃ, পড়িকে তেওঁৰ বৰ্ণনাত প্ৰায় সমকালীন চিত্ৰ অঙ্কিত হৈছে। ইয়াত আছে অসমীয়া সমাজত কানিৰ ব্যাপক প্ৰচলন, পোসাঁই-মহন্ত সকলৰ ভণ্ডামিৰ হাত্তাস্থক ৰূপ, অসমীয়া সমাজত বঙালী পানৰ প্ৰভাৱ, ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ বিৰূপ মনোভাৱ। কানিৰ বাহাণ্য-পুত্ৰক ব্যক্ত শীতলিয়ে নাট্যকাৰৰ এইবিধ বৰবিহাৰ প্ৰতি কেনে বিৰূপ দৃষ্টি পৰিছিল সহজে বুজা যায়—

“আ’ পদে আকাশ স্বৰগ নাম যাৰ।

‘হু’ পদে ফুলক বোলে, এই অৰ্থ তাৰ।” ইত্যাদি।

নাট্যকাৰ নিজেই ইংৰাজী শিক্ষাৰ পৰা বঞ্চিত হব খৰিছিল অভিভাৱকৰ বাখা হেতুকে। এই অবাছনীয় কথাষাৰকে তেওঁ আত্মপীড়াভাবে ভ্ৰঞ্জনৰ মৌজাদাৰৰ মুখত ব্যক্ত কৰিছে—“একেটি জবা, এইদেখি ইংৰাজী পঢ়িবলৈও নিদিলা, বোণে। কেনেবাকৈ ভৰ্পণৰ পানী এচলু দিয়ে কি চিয়ে” ( ২য় অঃ ৪ৰ্থ দঃ )। সেই সময়ত বঙালী ভাষা সাহিত্যই কিদৰে অসমীয়াৰ মাজত শিপাই পৰিছিল তাৰো আভাস চিত্ৰিত হৈছে—কীৰ্ত্তিৰ বঙালী ‘গান এটাতে—

“গতু বসন্ত কালে প্ৰাণনাথ কোষায়

সৰীৰে ( ২য় অঃ ২য় দঃ )”

হিন্দী ভাষাৰ প্ৰচলনো তেতিয়া অসমত নোহোৱা নহয়। কাছাৰী ঘৰত হিন্দুস্থানী পিয়লাই কাম কৰে। কীৰ্ত্তিকান্তৰ ঘৰ কোবোক কৰা মাহুহটো হিন্দুস্থানী পিয়লা; তাৰ ভাষা অসমীয়া-মিশ্ৰিত হিন্দী। জীৱনীৰ পৰা জনা যায় নাট্যকাৰে হিন্দী-ইংৰাজী দুয়োটা ভাষাতে ব্যুৎপত্তি লাভ কৰিছিল। কীৰ্ত্তিকান্ত সজাৱে মৃত্যুমুখত পৰিল কানিৰ বিষয়ৰ পৰিণতিৰ কথা স্থৰীৰি স্থৰীৰি, গ্ৰহণী-বোগৰ কল স্থৰীৰি স্থৰীৰি। বেচাৰাৰ এনে সজান পোকাৰহ মৃত্যুত নাট্যকাৰৰ সময়েদনাৰ কোমল পৰশ অহুতৰ কৰা যায়; মৃতকৰ প্ৰতি পুৰোঁ হয়। কানিয়ে অসমীয়া জাতিক ধ্বংস কৰিলে নাট্যকাৰৰ এই দৃঢ় বিশ্বাস তুচ্ছভাৱে কীৰ্ত্তিৰ হৃদয়বাহত প্ৰকাশ পাইছে এইদৰে—

“কেপা কানি বিহব শেষ।

কানীয়াৰে নাই জানব দেশ।

হায় হায় ! কি বোৰ ক্ৰেশ ।

কানিয়েই খালে অসম দেশ ।\*

অতি প্ৰাচীন অসমত আজিব দৰে মোজাদাবী ব্যৱস্থা নাছিল। বৃটিছ বাজৰৰ অগ্নে লগে ইয়াৰ প্ৰচলন হয়। নাটকখনত মোজাদাবী বিষয়টোৰ এটি আদিক 'চিঞ' দেবিবলৈ পোৱা গৈছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি আৰু চৰিত্ৰ সমাজৰ আংশিক প্ৰতিবিম্ব।

### গুণাভিৰাম বৰুৱা\* ( খৃঃ ১৮৩৪-১৮৯৪ )

বাম-নৱমী ( খৃঃ ১৮৫৮ ? )

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়, বচনাৰ পটভূমি :—গুৱাহাটীৰ ইংৰাজী ইন্সলত পঢ়া সাং কবি গুণাভিৰাম বৰুৱা কলিকতালৈ উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে যায়। তাত জুনিয়ৰ স্কলার্শ্বিপ পৰীক্ষা পাচ কৰি উঠি আইন পঢ়ে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ অসমলৈ উলতি আহে আৰু তেজপুৰত 'চাব এণ্ডিষ্টেণ্ট কমিছনাৰ' পদত ভৰ্তি হৈ চৰকাৰী চাকৰি জীৱন আৰম্ভ কৰে। ১৮৮৭ চনত বাণী ভিক্টোৰিয়াৰ জুবিলি উপলক্ষে তেওঁক বায় বাহাজুৰ উপাধি দিয়া হয়। কলিকতাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰতে এবাৰ গুণাভিৰামে দৈবচক্ৰ বিজ্ঞাসাগৰৰ পুত্ৰক এজনৰ বিবাহত যোগ দিয়ে। বিজ্ঞাসাগৰৰ পুত্ৰকে এগৰাকী বিধৱাৰ পানি গ্ৰহণ কৰে; ইয়াৰ আগতে ভাৰতত হিন্দু বিধৱা বিবাহ নিষিদ্ধ আছিল আৰু ১৮৫৯ খৃষ্টাব্দত বিজ্ঞাসাগৰ প্ৰমুখ্যে দুই চাৰিজন নেতৃস্থানীয় লোকৰ প্ৰচেষ্টাত এই নিষেধ আইন উঠি যায়। বিজ্ঞাসাগৰ-পুত্ৰই অবাধে বিধৱা বিবাহ কৰাই সমাজত এটা নতুন আন্দোলন সৃষ্টি কৰে। ১৮৫৭ চনত বৰুৱা নাৱেৰে অসমলৈ উলতি আহে আৰু অসমতো বিধৱা বিবাহ প্ৰথা প্ৰচলনৰ বাবে উঠি-পৰি লাগে। কাৰণ, তেতিয়া ব্ৰাহ্মণ আৰু দুই-এক সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ই প্ৰচলিত নাছিল। সমাজসেৱাৰ মনোবৃত্তিয়ে বৰুৱাদেৱক সাহিত্য-সেৱাৰ পিনে লৈ গ'ল। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত তেওঁ 'বাম-নৱমী' নাটক বচনা কৰি উলিয়ায় আৰু ইয়াৰ পিছত সময়ে সময়ে 'অকনোদ'ই'ৰ কেবাটাও সংখ্যাত ই প্ৰকাশিত হয়। ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দৰ 'অকনোদ'ই'ৰ ১০শ বছৰ ৭ম সংখ্যাত এই নাটকৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ প্ৰথম দৰ্শন আৰু দ্বিতীয় দৰ্শন ছপা হৈছিল বুলি সম্ভৱ-প্ৰকাশিত 'বাম-নৱমী নাটক'ত আছে। প্ৰত্যেক প্ৰমাণ একো নাই।\* (১)

নাটক বচনা কৰিয়েই তেওঁ কান্ধ হৈ থকা নাই। উপদেশতকৈ আৰ্হি ভাল—এই নীতি-বচন সাৰোপত কবি ১৮৬৯ খৃষ্টাব্দত তেওঁ ব্ৰাহ্ম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে আৰু প্ৰথম গৰাকী ভাৰ্য্যাৰ মৃত্যুৰ পিছত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ বিধৱাৰ পানি গ্ৰহণ কৰে; তেওঁৰ

\* তেওঁ আক্ৰান্ত 'শৰী' উপাধি লিখিছিল।

\* (১) 'বাম-নৱমী নাটক' বতীজমোহন ভট্টাচাৰ্য্য সম্পাদিত ১ম সংস্কৰণ ১৯৩৫ চনত

নাম বিক্ৰিয়া; স্বৰ্গীয় পৰজ্ঞান বৰ্দ্ধমান বিধবা ভাৰ্যা। ১৮৩৫ চনৰ ২৫ মাৰ্চ দিনা তেওঁ ইংলীশা সম্বৰণ কৰে।

নাট্য-কাহিনী—নৱমী এগৰাকী সম্ভ্ৰান্ত ব্ৰাহ্মণৰ বিধবা গাভৰু। সংসাৰৰ বাসনা-কাষনা সকলোকে বৰ্জন কৰি তাই পোটেই জীৱন চকুপানী টুকি-টুকি দিন কটাব লগাত পৰিল। খোৱা-বোৱাত বাধা, চলন-চুবণত বাধা, পনে পনে সযাজৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টিও তাইৰ ওপৰত। মাকে বিনাশ, বাপেকে বিনাশ, প্ৰকৃতিয়ে হুমুনিয়াহ পেলায়। এদিন বসন্ত কালত ফুলনিও বায় নায়েবে এটি চকলীয়া ডেকা উপস্থিত। নৱমীও তালৈ গৈ ফুল চিত্তাত বাস্ত হৈ পৰিল। কোনোবা অজান দিনৰ পৰা অহা প্ৰেমৰ এছাটি মলয়াই ছয়োকে ওচৰ চপাই নিলে—আপোনমনে অজ্ঞাতসাৰে। এইদৰে এদিন-দুদিনকৈ কেবাদিনো গ'ল; কালৰ চকৰী স্ৰবিল। নৱমী অজসজা হ'ল। সমাজে নাক কোচালে। বেচাৰীক সমাজ-চ্যুত কৰি থলে। কিন্তু অজ প্ৰেমৰ মোল বুজাবলৈ কোনো উপায় নেদেখি ছয়ো ডেকা-গাভৰুৱে আত্মহত্যা কৰি স্বতিৰ নিখাল পেলাব লগীয়া হ'ল; লগতে আক এগৰাকী তিবোতাই ("বৰ বাপাৰ ঘাইনিয়েকে") আত্মহত্যা কৰিলে। কিয়নো, তেওঁ বাম-নৱমীৰ 'লটফট' কথাখিনিৰ সন্তোষ পায়।

আলোচনা—নাটকখনিৰ ৰচনাকাল ১৮৫৭ চন; ৰচনাৰ পিছত অকনোদই' কাকতত সময়ে সময়ে প্ৰকাশ হৈছিল; নাটকখনিৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশ সম্বন্ধে নাট্যকাৰে পাতনিত কৈছে—"ইংৰাজী ১৮৫৭ চনত ময় যেতিয়া কলিকতাৰ পৰা আপোন মাতৃভূমিলৈ আহোঁ, বাটত এই বাম-নৱমী নাটকখানি ৰচনা কৰিছিলোঁ। পাছত সময়ে সময়ে অকণোদয় সম্পাদনাত ই মুদ্ৰিত হৈছিল।" কিন্তু কোন সংখ্যাত প্ৰকাশ শেষ হ'ল তাৰ উল্লেখ নাই। কোনো কৰ্ত্তৃদলীল প্ৰমাণো পোৱা নাযায়। গতিকে বোন বচনত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক কব নোৱাৰি। বৰ্দ্ধমান প্ৰথম ভাৰ্যা ব্ৰজহৰ্ষীৰ একান্ত আগ্ৰহ আছিল যে নাটখন কিতাপ আকাৰত স্কীমটাকৈ প্ৰকাশ হব লাগে। ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত বৰ্দ্ধমান নগৰত পৰা ধুবুৰীলৈ চৰ্কাৰী কামত আহিব লগীয়া হয়। তেতিয়াহে নাটখন ছপা-শালালৈ প্ৰকাশৰ বাবে পঠিওৱা হয়; আৰু ছপা হৈ ওলায় ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত। চূৰ্ত্তাগ্ৰন্থত: কিতাপ ছপা হ'বলৈ নোপাওঁতেই ব্ৰজহৰ্ষীৰ মৃত্যু ঘটে আৰু ছপা কিতাপৰ ৰূপ চাবলৈ তেওঁ যি আশা কৰিছিল, মনৰ সেই আশা মনতে মাৰ গ'ল। 'অকণোদই'ত প্ৰকাশিত 'বাম-নৱমী' আৰু কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশিত 'বাম-নৱমী'ৰ "অলপ লবচৰ হৈছে" বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰি গৈছে। গতিকে অকণোদইৰ 'বাম-নৱমী' নাটক আৰু কিতাপ ৰূপে ছপা হোৱা 'বামনৱমী নাটক' একেদৰে অভিন্ন বুলি ধৰি লোৱা তুল। কিতাপ আকাৰত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত ছপা হোৱা নাটকখনহে আধাৰ আলোচনাৰ মূল; অকণোদইৰ 'বাম-নৱমী' অশ্ৰুতক।

ই এখনি পাঁচ-অকীয়া বিয়োগাত ৰূপে মনৰ নাটক। এডোকে অজ দৃষ্টি-সন্মুখ। নায়ক বাহুচন্দ্ৰ, নায়িকা নৱমী। নৱমীৰ সখী, সহচৰী, ধাৰী আছে; তাই লিখা-পঢ়া

জানে। তাই ধনীৰ ঘৰৰ ছোৱালী। ঘৰখন গোলাম, বন্দী-বেটীৰে ভৰা। নাটকখনৰ শেষ দৃষ্টান্ত মহাজনে সপোনত দেখা আদ-বয়সীয়া বঙালী বায়ুজননেই ঈশ্বৰচক্ৰ বিভাসাগৰ যেন লাগে। কিয়নো, এই দৃষ্টান্ত আগতে বিভাসাগৰৰ নাম পৰ্য্যন্ত ওলাই গৈছে। নৱমীৰ দেহত গৰ্ভধাৰণৰ প্ৰাথমিক লক্ষণ দেখি মাক-বাপেকে কোৱাকুই কৰিছিল যে ছোৱালীজনীৰ কিবা এটা দিহা কৰিব লাগে। তেতিয়া মাকৰ মুখত (স্বগতঃ উক্তি) বিধৱা-বিধৱা-সমৰ্থনসূচক কথা এবাৰ শুনা যায়—“কলিকতাত হুহু কোনোবা ঈশ্বৰ বিভাসাগৰে কিবা এবিধ মত উলিয়াইছে, আক তাক দেখি হুহু আমাৰ ইয়াতে কোনো কোনো মাহুহে সেই মত চলাবলৈ যতন কৰিছে তাকে ক'ৰা হ'লেনো এনে কেলেই হ'ব। হাঁয়! হাঁয়” (৫ম অঃ ১ম দঃ)। যি জন “মহাজন”ৰ আদেশত নৱমীৰ ঘৰখনো সমাজচ্যুত কৰা হ'ল, তেওঁ এদিন নিশা এটা সপোন দেখিলে। সপোনটো এই :— এজন বগা সাজ পিন্ধা বুঢ়া বায়ুনে কয় “গোসাঁই, মোৰ গাত এইবিলাক খোঁচ দেখা নাইনে? তেও আকৌ তুমি নকই এটা খোঁচ মাৰিলা।……নৱমী তোমালোকে ভবাৰ দৰে অসতী নহয়। তাই পতিব্ৰতা……” (৫ম অঃ ৫ম দঃ) সাৰ পাই উঠি মহাজন স্তম্ভিত; সপোন-বহন্ত ভেঙে কবিবৰ বাবে প্ৰান্তসতে শিশুবাৰ্গক মাতি এখন সভা পাতিলে আৰু বিষয়টো আলোচনা কৰিলে। ইয়াৰ পাছত নৱমী আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ওপৰত সমাজচ্যুত কৰা দণ্ডদেশৰ বাবে তেওঁ অহুতাপ কৰিলে। ইয়াৰ পৰা দেখা যায় এই নাটকখন সম্পূৰ্ণ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত এইখনেই পোন প্ৰথম নিৰ্ভাজ প্ৰেম-কাহিনী-মূলক পূৰ্ণাঙ্গ নাটক। পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ পঞ্চসন্ধিৰ আভাসো ইয়াত ভালেখিনি আছে। অকালতে বৈধব্য ব্ৰত পালন কৰিব লগীয়া হোৱা পোৰা-কপলীয়া গাভৰু নৱমীৰ হা-হতাশত নাট্য কাহিনীৰ ‘আবহু’ হৈছে। এই কাহিনীৰ ওপৰত ডেকা বামচন্দ্ৰৰ সৈতে মিলনৰ সাকো বান্ধি নাট্যকাৰে ‘প্ৰবৃত্ত’, ‘প্ৰাণ্যশা’ আৰু ‘নিয়ন্ত্ৰণা’ৰ সেন্দূৰী আলি নিৰ্ধাৰণ কৰিছে। কিন্তু কোটিকলীয়া সমাজৰ বিধি-ব্যৱহাৰে তাত হল পুতিলে। শেষত নিকপায়ত পৰি বেচাৰা ডেকা-গাভৰু হালে আত্মহত্যাৰে আত্মতুষ্টি কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল; এই বিষয় ‘ফলাগম’ত নাট্য বস্তুৰ সামৰণি পৰিল।

মজল-সোণাফুলী আত্মবিকি প্ৰেম চিত্ৰৰ সৰল ৰূপ; সমগ্ৰী বেজিনীক মিলন-দূতী ৰূপে অঙ্কন কৰি নাট্যকাৰে শিৱকাম্বৰ গোলাম মজলুক নৱমীৰ সহচৰী সোণাফুলীৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী ৰূপে থিয় কৰাইছে। অৱন্তে ডাং-কাটা সোণাফুলীয়ে ডাইৰ মেখেলা-কানিৰ পানীৰে মজলুক মাক-বাপেকৰ তৰ্পণ কৰাবলৈ কেৰ পাতিলে আৰু বপুৰা মজলুৱে সেয়ে-এ-সেয়েনিটক আঁতৰি যাবলৈ বাধ্য হ’ল।

কাহিনী-স্থাপনত সংক্ৰান্ত নাটকৰ বিপুল প্ৰভাৱ এই নাটকৰ অন্ততম লক্ষণীয় বিষয়। আদিকত সংক্ৰান্ত প্ৰভাৱ প্ৰথম নাটক-ত্ৰয়ৰ বাকী, দুখনতো আছে। কিন্তু কাহিনী-ভাগত সংক্ৰান্ত প্ৰভাৱ ইয়াত সম্পূৰ্ণ, বিশেষকৈ কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলম্’ নাটকৰ।

ইয়াৰ দুই-এটি সাদৃশ্য উল্লেখ কৰা হ'ল—দুয়ন্ত-শকুন্তলাৰ মাজত পূৰ্ববাগৰ নৃত্যনা হয় শকুন্তলাৰ বাসস্থান কথ মূৰিৰ আশ্ৰয়ত; ইয়াতো বাম-নৰমীৰ পূৰ্ববাগ নৃত্যনাৰ স্থানী নৰমীৰ বাসস্থান পিতাক শিবকান্তৰ ফুলনিত। কথমূৰিৰ আশ্ৰয় নৈৰ পাৰত, কল-ফুল গছলতাবে মূৰি-মনোৰম। শিবকান্তৰ ফুলনি বাৰীৰ বৰ্ণনাও প্ৰায় তেনে। কাহিনীৰ ঘটনা-স্থলী “গুৱাহাটীতে ঘটিছে” এনে অল্পমান কৰিব লাগে বুলি নাট্যকাৰে তুৰিকাত উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু এই ফুলনিখন সৰোৱৰ এটাৰ দাঁতিত বুলি কোৱা হৈছে। নৰমীক এই সৰোবৰলৈ ল'ব কৰিবলৈ অহা দেখি তেওঁক অপেক্ষাবাৰ লগত ফুলনা কৰা হৈছে। কিন্তু গুৱাহাটীত সৰোৱৰ নাই; নৰমীক অপেক্ষাবাৰ লগত ফুলনা কৰাও অলৌকিক আৰু বাস্তব কেন্দ্ৰত অবাস্তব। গতিকে ই সংস্কৃত প্ৰভাৱ অবিহনে অইন একো নহয়।

দুয়ন্তৰ সৈতে শকুন্তলাৰ প্ৰেমপাশ-বন্ধনত অননুয়া আৰু প্ৰিয়বনা নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীয়ে আপ ভাগ লৈছিল; এই নাটকতো জয়ন্তী আৰু উৰ্বশী নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীৰ সাহায্যত নৰমীয়ে বামচন্দ্ৰক প্ৰেম-আলিঙ্গন দিবলৈ সন্মোদন পায়। কালিদাসৰ নাটকত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰেম-বীজৰ পৰিচয় পোৱা যায় বেতিয়া ভোমোৰা এটাই নৰমালিকা এৰি শকুন্তলাৰ ম্যামৃত পান কৰিবলৈ উৰি ফুৰে; শকুন্তলাই আমনি পায় আৰু তাকে দেখি ভোমোৰাৰ ওপৰত দুয়ন্তৰ ঈৰ্ষাতাৰ জাগি উঠে। অসমীয়া নাটকতো নৰমীৰ মুখৰ ওচৰলৈ ভোমোৰা এটা ভো ভো কৈ উৰি যায় আৰু সেয়ে তেওঁক ছেনো “সৰ্বনাশ” কৰে (১য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। পূৰ্ববাগ নিঃসৰণৰ পাছত দুয়ন্তৰ দৰ্শন-স্বপ্ন লাভৰ বাবে শকুন্তলা ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু তেওঁৰ ভৱিত কুশাক্ষৰে বিছা যেন ভাও দেখুৱাই (“দৰ্ভাক্ষৰেণ চৰণঃ ক্ষতঃ”) প্ৰিয়জনৰ দৰ্শন-লাভৰ বাবে ধমকি ব'ল (২য় অঙ্ক)। ‘বাম-নৰমী’ ভো নায়ক-নায়িকাৰ চাৰি চকুৰ মিলন হোৱাৰ পিছতেই নৰমী বামচন্দ্ৰৰ দৰ্শন পাবৰ বাবে ব্যস্ত হৈ পৰে। তেওঁ কয়—“ময় কেনেকৈ এওঁক নেদেখি থাকিম?... ...ময় যাব নোৱাৰোঁ, মোৰ ভৱিত কাঁইটে ফুটিছে। (এই বুলি চাপৰি ভৰি চাৰৰ নাম কৰি বামৰ ফালে দৃষ্টি কৰি) বাই, মোৰে লগত আহ কাঁইটটো উলিয়াহি” (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। দুয়ন্তই শকুন্তলাক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম প্ৰীতি-সম্ভাষণ জনোৱাৰ দৰে বামচন্দ্ৰো নৰমীক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম চেনেহ-আহ্বান জনায়।

‘বিবাহ বহুস্ত’ নামৰ এখন নাটকৰ চুটী দৃষ্ট ১৮৮৬ খৃষ্টাব্দৰ ‘আসাম বন্ধু’ৰ উৱলি ঘোৱা পাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি যতীন্দ্ৰমোহন ভট্টাচাৰ্য্যই তেওঁৰ সম্পাদিত ‘বামনবমী নাটক’ত পৰিশিষ্ট-ৰূপে ছপাই ৰাইজৰ পুনৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ নৃত্যনা মাজ কৰিয়েই এৰি খোৱা বাবে নাটখনৰ গুণাগুণ সম্পৰ্কে একো কব নোৱাৰি। কিন্তু এই চুটী দৃষ্টৰপৰাই সেই সময়ৰ অসমীয়া গাৱলীয়া বিবাহ বিষয়ৰ এটি আয়োজনক চিত্ৰ আৰাৰ চকুত পৰে। স্বন্দ পাতুৱাৰ ছোৱালী জনীৰ “তোলনী হ’বৰ ছবছৰমান আগৰে পৰা বাস টেকেলাই পুতেকলৈ গৈছে, বয়-বস্তুও অনেক দিছে।” অন্তান্ত কেবা

ঠাইৰ পৰাও ছোৱালীৰ ঘৰলৈ ভাব-ভেটী আহিছে। দৈনন্দিনে কয়, উঠন ছোৱালী ঘৰত সবহদিন বাধিব নেপায়; “সকলোকে টুটুৱাই বস্ত খোৱা ভাল নহয়।” কিন্তু বাপেকৰ চিন্তা, পইচা এটা হাতত নাই, ছোৱালী উলিয়াই দিয়ে কেনেকৈ। এইদৰে আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে নাটকীয় কৌতুকৰ সৃষ্টি কৰিছে, শেষত কি হ’ল জানিবৰ বাস্তৱিকতে ইচ্ছা হয়।\*

কল্পবান্ধ বৰদলৈ (খৃঃ ১৮১৫-১৮২২); বঙাল-বঙালনী (১৮৭১ খৃঃ)

এইখন আধুনিক যুগৰ তৃতীয় নাটক।

নাট্য কাহিনী—নাওশলীয়া বৰুৱা বংশৰ এজনী গাভৰু ছোৱালী; নাম তাইৰ তাতুলী। স্বভাৱ সম্প্ৰদায়ৰ অসমীয়া ল’ৰা এটাৰ সৈতে তাইৰ বিয়া হয়। সবহদিন ঘৰলৈ নোঁ পাওঁতেই তাতুলীয়ে সেই ডেকাটোক এৰি ফুকন বংশৰ ডেকা এটাৰ সঙ্গ ল’লেগৈ। তাতো তাইৰ কামনা হুপুৰিল আৰু এটা মাৰোৱাৰী ডেকাৰ লগ ল’লেগৈ। কেইদিনমান থাকিয়েই তাকে বৰ্জন কৰি এটা বাঙালী ডেকাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিলে। তাৰ নাম ৰামমোহন পোন্ধাৰ। ‘চিভিল্ মেৰেজ’ৰ নিয়ম অঙ্গুলি হুয়োৰে বৈবাহিক সৰ্ব্ব্ব ঘটিল। স্বামী-স্ত্ৰীকপে হুয়োৰে সংসাৰ চলিল। কেইবছৰমান চলিছে মাথোন এনেতে দাম্পত্য কলহৰ আৰম্ভ হ’ল। সেয়ে ভীষণ আকাৰ ধাৰণ কৰাত পোন্ধাৰ বাবুয়ে বেচাৰীক য’ৰে মাজুহ ত’তে এৰি থৈ ঘৰলৈ উলভিল। লগতে তাতুলীৰ টকা-পইচা আৰু লাম-লাকতি যি পালে সোপাকে লৈ গ’ল। কেইদিনমানৰ পাছত পোন্ধাৰ আহি আকৌ তাতুলীৰ সঙ্গস্থ থিচাৰিলে। কিন্তু বেচাৰীক তাই প্ৰত্যাখ্যান কৰিলে আৰু ইতিমধ্যে আকৌ অইন এটাৰ সৈতে সংসাৰ পাতি চলি আছে। ৰামমোহন বসন্ত ৰোগত যুত্ৰামুখত পৰিল। তেতিয়া কেৱে শৰ্টোৰ সংকাৰ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি নাহে; শেষত কোনোমতে নি মৰা শৰ্টো জানিবা কলং নৈত পেলাই দি লেঠাটো মৰা হ’ল।

আলোচনা:—“অজ্ঞাত-কুলশীল ৰাসো দেয়ো ন কস্তচিত্” —অজ্ঞাতকুলশীল জনক আশ্ৰয় দিব নেপায়, শাস্ত্ৰৰ এই নীতিবচন সাৰোগত কৰিয়েই উপদেশটো বিবাহক্ষেত্ৰত আৰোপ কৰি বৰদলৈদেৱে ‘বঙাল-বঙালনী’ বচনা কৰিছে। কাহিনীৰ ঘটনাস্থলী নগাওঁ। হুদুৰ অভীতৰ পৰা এতিয়ালৈকে নগাওঁ জিলাত বঙালীৰ ঘন বসতি। নাট্যকাৰো নগাওঁৰ অধিবাসী। এনেস্থলত স্থানীয় আৰু প্ৰত্যক্ষ দৈনন্দিন সামাজিক চালচলনবোৰে লিখকৰ মনত এনে এটা নাট্যোপযোগী বস্তু বীজ সৃষ্টি কৰাটো একেৰাৰে স্বাভাৱিক। ‘অসমীয়া হিন্দু সমাজত বৈবাহিক সৰ্ব্ব্ব ল’ৰা-দেৱালি নহয়। সমাজৰ কৰ্মধাৰ সকল এই বিষয়ত সন্তোষ সজাগ আৰু কাৰ্য-ভংগৰ। জাতি-বৰ্ণ-বিচাৰ, শুভদিন-শুভলগ্ন-বিচাৰ বিবাহ-ক্ষেত্ৰত অপৰিহাৰ্য্য। লিখকৰ ওপৰত সমাজৰ যি প্ৰভাৱ পৰিছে আৰু চৌপাশে যেনে পৰিস্থিতিয়ে তেওঁৰ মনোবৃত্তিত সাঁচ বহুৱাইছে তাৰেই প্ৰতিচ্ছবি নাটখনত পৰিস্ফুট। নাটখনৰ পাতনি (‘দোৰ খণ্ডন’)ত তেওঁ নিজে বচনাৰ উদ্দেশ্যটো ধোৰতে

\* এই অসম্পূৰ্ণ নাট্য-গ্ৰন্থ পূৰ্ণপাঠ উদ্ধাৰ হবনে কেতিয়াবা; নে নাই, ঘৰা অসম্পূৰ্ণ হৈয়ে বৈছিল।

এইদৰে কৈছে—“দেশৰ কোনো কোনো আনাচাৰ নিযুক্তি হবৰ উদ্দেশ্যে এই পুস্তকখানি  
ৰচনা কৰা হ'ল।”

‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ আৰু ‘ৰাম-নবনী’ অপেক্ষা এই নাটখন দীঘল, আঠটা অঙ্কত  
বিভক্ত; প্ৰতি অঙ্কত কেবাটাও ‘পৰিচ্ছেদ’ ( দৃশ্য ) দিয়া হৈছে ( সাতটা পৰ্য্যন্ত  
‘পৰিচ্ছেদ’ দেখা যায় )। আত্মকৃত পশ্চিমীয়া নাটকৰ আদিৰ সৈতে সন্মিল বন্ধিত,  
ঠায়ে ঠায়ে প্ৰাচ্য বীড়িয়েও তুমুৰি নেহাবি থকা নাই; কোনো কোনো ঠাইত স্বেচ্ছাধৰ  
তুমিকা আৰু স্বেচ্ছাধাৰী গীতৰ সংযোগ আছে।

ভাষা-বৈচিত্ৰ্য এই নাটকৰ অন্ততম বৈশিষ্ট্য। ইয়াত অসমীয়া চৰিত্ৰই কথিত  
অসমীয়া, বঙালীয়ে বঙালী, মাহোৱাৰীয়ে বাবে-বঙলুৱা ভাষাৰ ৰচন যান্ত্ৰিক ভাষাৰ ‘খিচিখি’  
তৈয়াৰ কৰিছে। এঠাইত স্বেচ্ছাধৰ মুখতো বঙালী গীত এটাহে ওলাল। নাট্য-বিনোদ  
সৃষ্টিয়েই বোধহয় এই ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰধান কাৰণ। অকীয়া নাটবোৰত জ্ঞানবলী-যিজি  
অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগে নাটকীয় ভাষাৰ এটা অপূৰ্ণ নিদৰ্শন স্থাপন কৰি থৈ গৈছে।  
পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সকলেও হয়তো এই আদৰ্শৰ অহুগামী হৈ হুঁহুপূৰ্বক ভাষান্তৰ প্ৰয়োগ  
কৰিব পাৰে। নাটকত নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্ভাৱন কৰিবলৈও ভাষা বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজন  
নোহোৱা নহয়।

## ৫ম পট

### পৌৰাণিক নাটকৰ আদৰ্শৰি অৰ্থা

স্বল্প অতীতৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰ পৌৰাণিক নাটকেৰে নন্দনবন্দন। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত এই বিধ নাটকৰ সংখ্যাই অধিক। কিন্তু জগত পৰিবৰ্ত্তনশীল। চাওঁতে চাওঁতেই সাগৰ নগৰ হ'ল, নগৰ সাগৰত পৰিণত হ'ল। দশোদিশে বং সলালে। নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰতো এই পৰিবৰ্ত্তন নঘটি নেথাকিল। সামাজিক, ঐতিহাসিক আদি বিবিধ নাট বচনা হব ধৰিলে। কিন্তু নাট্যকাৰ সকলে কম-বেছি পৰিমাণে চলেও, পৌৰাণিক ভাব ধাৰাৰ প্ৰতি আস্থা নিষ্ঠা আৰোপ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। কিয়নো, যেই কোনো অৱস্থাতে নেথাকক, মাহুহে কেতিয়াও পুৰুষ-পুৰুষাছুক্ৰমে চলি অহা আপোন কলা সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱৰ হাত সাৰিব নোৱাৰে। দ্বিতীয় কথা, পুৰাণ, বামাৱণ, মহাভাৰত আদি পুৰিষোৰ বিবিধ বসব আধাৰ, বিশেষকৈ বীৰবস, কৰুণ বসব আধিক্যই এই পুৰিষোৰক সৰ্বসাধাৰণ বাইজৰ মাজত বৰ জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে। এনে বসব আধাৰ গ্ৰহণ কৰি ক্ষন্তেকলৈ দলেও ভৱ-ৰোগৰ পৰা মুক্ত হবলৈ মাহুহ মাজৰে ইচ্ছা, কৰি মাজৰে বাঞ্ছা, কলা কুশল নাট্যকাৰ মাজৰে অন্তৰৰ আকুল আগ্ৰহ। সেয়েহে পুৰাণ, বামাৱণ আৰু মহাভাৰত ভালেমান নাটকৰ মূল ভেটি হৈ পৰিল আৰু সেইবোৰেই পৌৰাণিক নাট বা নাটক আখ্যা লাভ কৰিলে। মূল অঙ্গুসৰি তলত কেইখনমান নাটকৰ নাম উল্লেখ কৰা হ'ল—

(১) বামাৱণ—সীতা হৰণ নাটক, সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক, হৰষভূজ নাটক, বৈদেহী বিচ্ছেদ, মেঘনাদবধ, লৱ-কুশ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ আদি।

(২) মহাভাৰত—সাবিত্ৰী-সত্যৱান, বৃষকেতু, দুৰ্য্যোধনৰ উকভল, হুড্ৰাহবণ, পাৰ্শ্ব-পৰাজয়, দেৱযানী, অভিমত্যা-বধ, বক্ৰবাহন, শ্ৰীবৎস-চিন্তা, তিলোত্তমা-সম্ভৱ আদি।

(৩) পুৰাণ—হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক, গুৰু দক্ষিণা, নক্ষত্ৰজ, ভক্ত, বেউলা, শ্ৰামন্তহৰণ আদি।

অসমীয়া নাট্যবোৰৰ কাহিনী প্ৰায়েই পুৰাণৰ পৰা উদ্ধৃত, বিশেষকৈ ভাগৱত পুৰাণৰ।

#### সীতাহৰণ নাটক—বমাকান্ত চৌধুৰী (খৃঃ ১৮৪৬—১৮৮২)

কামৰূপ জিলাৰ নলবাৰী অঞ্চলত নিজ বতাহগিলা নামেৰে এখনি গাঁওত বমাকান্তৰ জন্ম হয়। এওঁৰ ককাদেউতাক আছিল এজন পৰ্ণাৰী চুবাৰাৰ; নাম কাছটিং। ১৭২২ চনত এটা বৃটিছ ফৌজ অসমলৈ আহে; ইয়াৰ লগতে আহিছিল কাছটিং। ফৌজ আহিল আৰু নিজ কৰ্তব্য সমাধা কৰি গুচি গ'ল, কিন্তু এই পৰ্ণাৰী ডেকাজন নগ'ল; সজ-কুলীয়া অসমীয়া ছোৱালী এজনী বিয়া কৰাই ডেও নলবাৰী অঞ্চলতে বসতি কৰিবলৈ ললে। কাছটিং উচ্চ বংশৰ হিন্দু। অসমীয়া ছোৱালীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি ডেওৱেই সময়ত কামৰূপৰ এক বিখ্যাত চৌধুৰী (চৌধাৰী) পৰিয়ালৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ৰূপে জনাজাত



হৈ পৰিল। তেওঁৰ পুতেক হুজুৰ—কমলচন্দ্ৰ আৰু লক্ষীকান্ত। যুটীহ চৰ্কাৰৰ অধীনত খাজনা আদায় কৰা বিষয়-বাব লাভ কৰি এওঁলোকে চৌধুৰী উপাধি পায়। কমলচন্দ্ৰৰ পুতেক হুলাল চন্দ্ৰ। কমলচন্দ্ৰৰ অকাল মৃত্যু ঘটিল। তেতিয়া নাৰালক হুলাল চন্দ্ৰৰ হৈ লক্ষীকান্তই মৌজা চলাবলৈ ললে। এই কাৰ্য্যত হুখ্যাতি লাভ কৰি তেওঁ চৰ্কাৰৰ বৰৰ পৰা অনাবেবি হেজিষ্ট্ৰেই পদো লাভ কৰিলে। এই লক্ষীকান্তৰেই পুতেক বমাকান্ত; জন্ম-বৰ্ষ ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দ। বমাকান্তই সক কালত চিকাৰ কৰি বৰ ভাল পাইছিল, কিন্তু দেউতাকৰ উপদেশ মতে এবাৰ তেওঁ এই নিষ্ঠুৰ কাম নকৰো বুলি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে আৰু তেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ মনোভাবৰ আমূল পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল। চিকাৰী বমাকান্ত কৰি বমাকান্তলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। বি মূলা বাঢ়ে তাৰ হুপাততে চিন। বমাকান্তৰ জীৱনীত ই এক অবগীয় পদক্ষেপ।

গুৱাহাটীৰ পৰা এষ্টেটক পৰীক্ষা পাছ কৰি তেওঁ এক-এ মহলাতো উত্তীৰ্ণ হয়। যথাসময়ত উক্তৰ গুৱাহাটীৰ মজিন্দাৰ বৰুৱা বংশৰ দয়্যাম বৰুৱাৰ ভায়েক নন্দীপ্ৰিয়াৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ হয়। গুৱাহাটীৰ জিলা অফিচত কিছুদিন আবেলাৰ কাম কৰি তেওঁ অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত চাকৰি কৰিছিল। ইয়াৰ ভিতৰতে ছেপ বুলি তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে আৰু মানৱীয় অজুতুতিৰ পৰিচয় দিয়ে। হুতাপ্যবশতঃ কৰ্মজীৱনৰ মাজ বাটতে বিধিয়ে বিধি-পখালি দি তেওঁক চিৰদিনৰ বাবে সংসাৰৰ পৰা অকালতে আঁতৰাই লৈ গুচি গ'ল—১৮৮২ চনৰ মাঘ মাহৰ কৃষ্ণা পঞ্চমী তিথিৰ দিনা। তেওঁৰ অকাল মৃত্যুৰ লগে লগে তেওঁৰ বৰ পুতেক জনবো অকাল মৃত্যু ঘটিল। বমাকান্তৰ ভায়েক এগৰাকীৰ নাম নিকপমা। এই নিকপমাবেই হুধোগ্য পুত্ৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, অসমৰ বংশী কবি-নাট্যকাৰ। বমাকান্তৰ ৰচনা 'অভিমহা-বধ কাব্য' আৰু 'সীতাহৰণ নাটক' আদি।

অসমীয়া 'পীতি-বায়মণ'ৰ নাট্যাৱলীক পদ-নিবন্ধৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৈষ্ণৱ যুগ আৰু আধুনিক যুগৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সীতা-কাহিনীয়ে নানাৰূপে নানাতাবে অসমীয়া সমাজত দেখা দি আহিছে। আধুনিক যুগত বমাকান্ত চৌধুৰীৰ 'সীতাহৰণ নাটক' ধৰন এই বিষয়ৰ প্ৰথম নাটক বুলি অজ্ঞান হয়। নাটকখন বৰ্ত্তমান হুতাপ্য হোৱা বাবে এই বিষয়ে একো স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব নোৱাৰি। যথোচিত তলত উক্ত মন্তব্য সম্বন্ধত ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এই অজ্ঞান সমৰ্থন কৰিব পৰা যায়,—

'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুজী'ত (বৰ্ত্তমান যুগ আখ্যাত) ভিবেকৰ নেওগে এই নাট খনিকে প্ৰথম অসমীয়া "পৰীন নাট" বুলিছে।

অতুল হাজৰিকাৰ 'লক্ষ-হুলাল' নাটকৰ পাতনিত লক্ষীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে যে তেওঁ বমাকান্ত চৌধুৰীৰ এই নামৰ নাটক এখন পঢ়িছিল।

\* টোকা—'অভিমহা-বধ প্ৰাৰম্ভ' বমাকান্ত আৰু তেওঁৰ পৰিৱৰ্ত্তনৰ ব্যক্তি—জিৱক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা নামেৰে ১৮৮৭ নৱ ১৮শ বছৰ, ওৱ লগা।

বমাকান্তৰ জীৱনীকাল ১৮৪৫—১৮৮২ খৃষ্টাব্দ। গতিকে নাটকখনৰ ৰচনা কাল অন্ততঃ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দৰ আগৰ নহয়; প্ৰকাশৰ সময় অনিশ্চিত। নেওগে ইয়াক প্ৰথম গহীন নাট বোলা মন্তব্যৰ সমৰ্থন কৰিবলৈ টান। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’, ‘ৰাম-নবমী’ আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’ নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে আৰু এই তিনিওখনেই গহীন নাট। এই সময়ত বমাকান্ত কম বয়সীয়া ল’ৰা। নেওগে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ক বাদ নাট বুলি ভেওঁৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত বিধাৰ মন্তব্য কৰিছে সিও সম্পূৰ্ণ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। দেখাত লঘু হলেও ই প্ৰকৃততে এখন গহীন নাটেইহে, বাদ নহয়।\*

আধুনিক যুগৰ এইখন প্ৰথম পৌৰাণিক নাট বুলি কলেও সন্দেহৰ স্থল ওলায়। কিয়নো, ১৮৮১ খৃষ্টাব্দত হৰিবিলাস আগৰৱালাই কলিকতাত কেবাখনো কিতাপ ছপাইছিল। তাৰ ভিতৰত এখন হৈছে ‘সীতা সম্বন্ধ নাটক’।†

দুই খাউণ্ড নামেৰে এজনৰ নামতো ‘সীতাহৰণ নাটক’ এখনি পোৱা যায়; প্ৰকাশ ১২১৩ খৃঃ, ৰচনা-কাল অজ্ঞাত।

### ‘অভিমুখ্য বধ নাটক’—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস

(খৃঃ ১৮৬৫-১২৩০ ?)

পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা ই এখনি আধুনিক যুগৰ পঞ্চম নাটক। ৰচনা কাল আৰু প্ৰকাশ কাল সম্বন্ধে নাটকখনৰ পৰা একো জানিবৰ উপায় নাই। অৱশ্যে ‘অভিমুখ্য বধ’ নামৰ নাটক এখনৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়। ডিব্ৰুগড়ত ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত ‘অভিমুখ্য বধ’ নামেৰে নাটক এখনৰ থিয়েটাৰ হয় (‘অভিনয়-প্ৰসঙ্গ’ তেওঁৰ)। এই থিয়েটাৰ এটা ঠেজত পতা হৈছিল। ইয়াৰ পৰা সহজে বুজা যায় যে ই অসমীয়া নাট নহয়। কাৰণ, অসমীয়া নাটৰ অভিনয়ক থিয়েটাৰ নোবোলে আৰু ইয়াৰ অভিনয়-স্থলীক ঠেজ বোলাও নহয়। গতিকে এইখন ভাৰতচন্দ্ৰৰ এই নামৰ নাটকখন বুলিলেই অসমীয়াক বৰিবাৰি। পূৰ্ণকান্ত দেৱ শৰ্মাৰ ‘হুৰধৰু-ৰ্ত্তন নাটক’তো এই কথাবাৰৰ উল্লেখ এইদৰে আছে “অসমীয়া ভাষাত কোনো নাটক নাই; গতিকে জনৈক জ্ঞানীৰ বাবাই হাতেৰে পুথি লিখা হৈ অভিনয় কৰা হয়।” এইজনেই যে ভাৰত চন্দ্ৰ দাস এই কথা পিছত জনা গ’ল আৰু ইয়াৰ ৰচনা যে ১৮৮১ খৃষ্টাব্দত হৈছিল সিও স্পষ্ট হৈ উঠিল। ‘শ্ৰমস্তুহৰণ’ নাটকৰ লিখক ভাৰতচন্দ্ৰই যে এইখন নাটকবো লিখক ইও স্পষ্টভাবে ‘শ্ৰমস্তুহৰণ’ নাটখনতে লিখা আছে।

‘অভিমুখ্য বধ’ নাটকৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ মহাভাৰতৰ ‘ত্ৰোণ পৰ্ব’; ভাষা সবল সহজ অসমীয়া। প্ৰথম দৃষ্ট—পুৰোহিতানত অপসৰীসকলৰ নৃত্যগীত। দ্বিতীয় অঙ্কত উত্তৰা

\* ডঃ ‘আৰ্য্য সামাজিক নাটৰ কৰ্ণধাৰ কেইজন’—লিখক হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ১৮৭০ শক, ১ম সংখ্যা।

† অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাৱ (১৮৭৭ শক)–আৰম্ভণি আগৰৱালা।

সৈতে অভিমুখ্য কৰণ বিদায়-দৃষ্ট। ইয়াৰ পিছৰ দৃষ্ট উত্তৰাৰ সপোন-বৃত্তান্ত এটি বিয়া আছে—সপোনত তেওঁ অভিমুখ্যক কোনোবা দূৰ দেশলৈ বৰঙা তুলি লৈ যোৱা দেখে। ইয়াৰ যোগেদি নাট্যকাৰে অভিমুখ্যৰ ভাৱী বৃত্তাৰ হচনা কৰিলে। টকক আৰু হুমখিবা নামেৰে দুটা গাৱলীয়া চৰিত্ৰৰ যোগেদি গাৱলীয়া চিত্ৰ উপস্থাপন কৰা হৈছে (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃষ্ট, ৩য় অঙ্ক ১ম দৃষ্ট)। অভিমুখ্যৰ বৃত্তা বাস্তবিত উত্তৰাই বৰ্ণনাভী বেননা পাই আত্মঘাতী হ'ল। মাহুৰৰ জীৱন পছম পাতৰ পানীৰ দৰে—“নলিনী-বল-পত্ন-জলমতিতবলঃ। তদ্বজ্জীৱনমতিশয়-চপলম্।” এনে মীতি বচন একাকিৰে নাট্য-কাহিনীৰ সামৰণি পেলাই উত্তৰা-অভিমুখ্যৰ পৰজন্মত যুগ্ম মিলনৰ দৃষ্ট এটি দেখুওৱা হৈছে। নাট্যদেহ বহু কৰণ-বসাত্মক হলেও কৰণ-বসাত নহয়। বিবাহ-বন্ধন জন্ম-জন্মাস্তব সংযুক্ত আৰু পৰিচাৰ্য।

### সাবিত্ৰী-সত্যবান ( ১৮৯১ ? )\*

‘অভিমুখ্য বধ নাটক’ৰ পৰবৰ্তী পৌৰাণিক নাটক ‘সাবিত্ৰী-সত্যবান’, লিখক হুটীয়া ভাবে তিনিজন—বায় বাহাজুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, বজ্জীকান্ত বৰুৱালৈ (সেই সময়ত বৰুৱালৈ গুৱাহাটীত ‘চেন্‌চাচ’ অৰ্থাৎ পিয়ল কামত নিযুক্ত)। ‘নাট বৰষ অভিজ্ঞতা’ নামেৰে প্ৰথম এটাত বেণুৰ বাজৰোবাই কৈছে—“ভেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্ৰথম নাটক ‘সাবিত্ৰী-সত্যবান’ গুৱাহাটীত অভিনয় কৰা নাটকখনৰ সৈতে একেখনেই। ইয়াৰ এটা গীত এই—

“এনে অসময়                      গ’ধূলি সময়  
বনলৈ নেৰাবি তই  
বাঘ সিংহ কত              আছে শত শত  
দেখিলে লাগিব ভয়”।

(‘বামখেছ’—২ম বছৰ ৩য় সংখ্যা ‘আহাৰ’)।

### শকুন্তলা ( ১৮৯২ ? ) ( লিখক ? )\* (১)

‘সাবিত্ৰী-সত্যবান’ৰ পাছত ‘শকুন্তলা’ নামেৰে নাটক এখনৰ উল্লেখ পোৱা যায়। ‘হৰষহৰ্ভঙ্গ নাটক’ৰ পাতনি (‘অকুষ্ঠান পত্ৰ’)ত পূৰ্ণকান্তই লিখিছে যে ১৮৯২ চনত তেওঁক

\* নাটকখন এতিয়া হুতাপা। কথি যযুনাথ চৌধাৰীয়ে এই নাটকখনৰ অভিনয় দেখা পোৱা বুলি কয়।

বজ্জীকান্ত বৰুৱালৈ ‘মোৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অতীত কাহিনী’ নামৰ প্ৰথম এটাত এই নাটকৰ অভিনয় ১৮৯১ বৃষ্টাব্দত হৈছিল বুলি লিখা আছে (‘বাহী’ ৪২৭ পৰ্য্যায়)।

ক(১) ‘শতাব্দীৰ মাজেদি ভিত্তপদ’ নামৰ প্ৰথম এটাত লক্ষীকান্ত দত্তই ‘শকুন্তলা’ নাটকৰ লিখক পূৰ্ণকান্ত বৰুৱা বুলি কৈছে। কিন্তু ‘হৰষহৰ্ভঙ্গ নাটক’ৰ পাতনিত কথাখণ্ড স্পষ্ট ভাবে লিখা হোৱা নাই, গতিকে ‘শকুন্তলা’ৰ লিখক কোন এতিয়াও সন্দেহৰ বসত (‘জেটতি মঞ্চ’ ১৮৭৪ পৃষ্ঠা—ব’হাগ সংখ্যা তৃতীয়া)।

‘শকুন্তলা’ নামেৰে নাটক এখন “ভঙ্কাতঙ্ক” চাবৰ বাবে দিয়া হৈছিল। এই কাৰ্য্যই তেওঁক নাট বচনাত হুৰি বহুৰৰ আগৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে; ‘হৰধৰ্ম্মজ্ঞ নাটক’ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ ইয়াৰেই আশু পৰিণতি।

হৰেখৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ ‘শকুন্তলা’ নামৰ নাট এখন আছে বুলিও জনা যায় (কিডাপ অগ্ৰত্যাক)। পূৰ্ণ শৰ্মাই “ভঙ্কাতঙ্ক” চোৱা নাটখন কিজানি এইখনেই হ’ব পাৰে।

এই প্ৰসঙ্গত অধ্যাপক বতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামীয়ে তেওঁৰ ‘অসমীয়া সাহিত্যৰ চমু বুঝ’ত মন্তব্য কৰিছে: “টায়কৰ হৰেখৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ নাটকখনি মূল নাটকৰ অজ্ঞান নহয় আৰু ইয়াত আধুনিক নাটকৰ আৰ্হিৰে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগ কৰি বচনা কৰা হৈছে।” নাটখনিৰ প্ৰকাশ কাল ঠাৱৰ কৰিবৰ উপায় নাই; খৃ: ১৮২২ চন হ’ব পাৰে। বম্বাকাণ্ডৰ ‘সীতাহৰণ নাটক’ অগ্ৰত্যাক হোৱা বাবে ডাৰো প্ৰকাশ-কাল আৰু বচনা বীতি অজ্ঞাত। তাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগ হৈছিল নে নাই জানিব নোৱাৰি। আত্মমানিক তথ্যবোৰ বাদ দি, হৰেখৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ নাটখন যদিহে ১৮২২ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশিত বুলি মানি লোৱা হয় তেতিয়া হলে গোস্বামী দেৱৰ ওপৰত দিয়া মন্তব্যাব্যৰত ভেজা দি শৰ্মা বৰুৱাৰ ‘শকুন্তলা’ খনেই প্ৰকাশিত নাটৰ ভিতৰত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগৰ পথ-প্ৰদৰ্শকবুলি অজ্ঞান কৰিব পাৰি, তেতিয়া হলে আমি পৰৱৰ্তী এক আধ্যাত গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ত পোন প্ৰথম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগ হোৱা বুলি কৰা মন্তব্যাব্যৰ অস্থিৰ হৈ পৰে (ত্ৰ: ‘পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা’ আখ্যা)।

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—(১৮২০ খৃ:)

হৰধৰ্ম্মজ্ঞ নাটক বা সীতা স্বয়ম্ভৱ—(১৮২০ খৃ:)

} পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা

ওপৰত কৈ অহা মতে ‘শকুন্তলা’ নাট এখনৰ “ভঙ্কাতঙ্ক” চাবলগীয়া বিষয়টোৱেই পূৰ্ণকান্তৰ অন্তৰত পূৰ্ব সঞ্চিত নাট্যবচনাৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে। ফলত, সেই একেটা বছৰতে অৰ্থাৎ ১৮২২ চনত ‘হৰধৰ্ম্মজ্ঞ নাটক’ বচিত হৈ উঠিল আৰু অভিনয় উপযোগী হ’ব নে নহয় পঢ়ি চাবৰ বাবে “খিয়েটাৰ মেলৰ মেলুৱাই” সকললৈ পঠোৱা হ’ল; তেওঁলোকে নাটকখন অভিনয়ৰ বাবে মনোনীত কৰিলে। ১৮২২ চনৰ দুৰ্গাপূজাত ইয়াৰ অভিনয়ো হ’ল। কিন্তু কিবা সাংসাৰিক লেঠাত পৰি তেওঁৰ ঘৰ অস্থিৰ হোৱাত কিডাপখন হুৱাফনৰ বাবে পঠোৱাত পলয় হ’ল; অৰু ইয়াৰ পিছত লিখা ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ আগতে ছপা হৈ ওলাল। কিন্তু বচনা স্বৰূপে ‘হৰধৰ্ম্মজ্ঞ নাটক’খনহে লিখকৰ প্ৰথম উদ্ভাৱন কলোৱয়, ১০ আগষ্ট, ১৮২০ খৃষ্টাব্দ; ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ৰ বচনাকাল ১২ চেপ্তেম্বৰ, ১৮২০ খৃষ্টাব্দ। প্ৰকাশিত নাটক দুখনত থকা এই দুটা ভাবিধ বচনাৰ ভাবিধ নে প্ৰকাশৰ ভাবিধ বুজিব নোৱাৰি। নাট্যকাৰৰ নিজস্ব ভাৱাৰে কৰলৈ গলে ১৮২২ চনত ‘হৰধৰ্ম্মজ্ঞ নাটক’ৰ বচনাও হৈছিল অভিনয়ো হৈছিল। গতিকে ১৮২০ চনটো প্ৰকাশ-কাল হ’ব জানিব। কিন্তু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ আগতে ছপা হৈ

গৈছে বুলি লিখকে পাতনিও নিজেই কৈছে ; ১৮৯০ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহটো আগষ্ট মাহৰ আগলৈ যায় কেনেকৈ ? সন্দেহ আউল মেডামিল।

**হৰিচন্দ্ৰ নাটক**—হৰিচন্দ্ৰ মহাৰাট উপাখ্যান অসমীয়া সমাজত বহুৰ অতীতৰ পৰাই জনপ্ৰিয়। এই উপাখ্যান লৈ শতব্দেৰে তেওঁৰ পোন প্ৰথম কাব্য কাব্যৰন ঘটনা কৰিছিল আৰু পূৰ্বকালত এই উপাখ্যানকে লৈ তেওঁৰ পোন প্ৰথম দৃষ্ট কাব্যৰন ঘটনা কৰিলে। মূল উপাখ্যানটো মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃত্তিবাসী বামাৱলীৰ পোতা বাৰ বৰিও নাট্যকাৰে কৃত্তিবাসী বামাৱলীকহে প্ৰধানকৈ অনুসৰণ কৰা দেখা যায়। তলত এই বিষয়ে চুটামান উল্লেখ উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

নাটকৰ দ্বিতীয় অঙ্ক প্ৰথম দৃষ্ট ইন্দ্ৰাদি দেৱগণে ব্ৰহ্মাৰ কাৰ চাপি মিনতি অনালে যে ভগবন্ত-ৰত বিশ্বামিত্ৰক ভগবন্ত বিধিৰি অটোৰ আগৈ, নহলে, তেওঁ বিষ্ণু প্ৰলয় ঘটাব পাৰে। তেতিয়া ব্ৰহ্মাই গণেশ দেৱতাক আদেশ দিলে এই বুলি যে তেওঁ মহাবাহু হৰিচন্দ্ৰৰ শৰীৰত প্ৰৱেশ কৰি বিশ্বামিত্ৰক অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব লাগে।

চণ্ডাল-বেশধাৰী ধৰ্ম্মৰ নাম এই বামাৱলী 'কালু', মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শতব্দেৰে হৰিচন্দ্ৰ উপাখ্যান কাব্যত এই নামটো পোতা নাযায়; নাটকতো এই চৰিত্ৰৰ নাম 'কালু'—“কালুবৰ হাৰী”। কৃত্তিবাসী বামাৱলীৰ মতে কালুৱে হৰিচন্দ্ৰক দাসৰূপে কিনি প্ৰশানৰ কামত নিয়োগ কৰি প্ৰতিটো মৰা শব বাবে পকাশটাকৈ কড়ি আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিলে। ইয়াত নাট্যকাৰে মৰাশটোৱে পতি “একগুণা কড়ি” আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিছে। নাটকৰ শেষ দৃষ্ট বোহিতাৰক কোলাত লৈ শৈব্যা আৰু হৰিচন্দ্ৰই জুইত ভাপ দি প্ৰাণ ভাগ কৰিবলৈ ওলাওঁতেই বিশ্বামিত্ৰ অকস্মাতে তেওঁলোকৰ সমুখত দেখা দি বাধা দিয়ে আৰু আত্মপাত্ৰ সমগ্ৰ কাহিনী প্ৰকাশ কৰি তেওঁলোকৰ সত্যনিষ্ঠাত সন্তোষ প্ৰকাশ কৰে। খবৰে বৃত্ত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন দান কৰে আৰু বৃত্ত বাজ-সম্পত্তি সকলোবোৰ পুনৰ ঘৰাই দি বাজ সম্পত্তিক সন্নাগৰা পৃথিৱীৰ অধীৰব হৈ থাকিবলৈ আশীৰ্বাদ দিয়ে। কাহিনীৰ এই অংশ কৃত্তিবাসী বামাৱলীৰ সৈতে একে; মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণত তেওঁলোকে অগ্নি-প্ৰৱেশ কৰিব খোজাত হৰুবেশী দেৱতা আটাইকেইজনে তেওঁলোকৰ আগত দেখা দিয়ে আৰু এজন এজনকৈ প্ৰতিজ্ঞাই আশ্ব কাহিনী প্ৰকাশ কৰে; ইন্দ্ৰদেৱতাই বৃত্ত-পুত্ৰৰ জীৱন দান কৰে। মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শতব্দেৰে কাব্যৰ বহু হৰিচন্দ্ৰ বিষ্ণু একান্ত ভক্ত। কিন্তু নাটকৰ হৰিচন্দ্ৰ ভেদে নহয়, কৃত্তিবাসী বামাৱলীতো বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ বজাজনক পোতা নাযায়।

**হৰবহুৰ্জ নাটক**—‘হৰবহুৰ্জ নাটক’ৰ আইন নাম ‘নীতা বহুব’। জনক-হুহিতা নীতাদেৱীক জীৱামচন্দ্ৰই হৰবহুৰ্জ ভক্ত কৰি লাভ কৰিলে—আৱিকা বামাৱলীৰ এই আখ্যানই নাটকবনিৰ মূল বিকৰ। প্ৰথম অঙ্কত জুলাই-ধাৰীত নীতাৰ সখীয়েকহঁতে পাতক নীতাৰ মৌলিক চাকল্য দেখি মসিকতা কৰিতে। তেওঁ কোনো এদিন ‘বাহ’ নামটো বহুসৰ পাত এখিলাত লিখি তিষ্ঠিত আঁৰি লৈছিল। দ্বিতীয় অঙ্কত দশবধৰ বাজলতাত বিবাহিত

কবি- উপস্থিত হৈ বাম-লক্ষণক বাকস-নিধন কবিতাৰ বাবে লৈ যায়। তৃতীয় অঙ্কত তেওঁলোক গৈ বজ্জহলীত উপস্থিত হয় আৰু বাকস নিধন বৰে। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে কবিয়ে বাম-লক্ষণক সীতা-স্বয়ম্বৰৰ সন্ধান দি ছুয়োকে তালৈ দাবলৈ কয়। চতুৰ্থ অঙ্কত বাম-লক্ষণৰ আগমন-বাৰ্তা। সীতাই সখীয়েকহঁতৰ মুখৰ পৰা জানিব পাৰি, বিশেষৰ্থক বামৰ ৰূপ-সাধণ্যৰ কথা শুনি, আনন্দত আত্মহাৰা হৈ উঠে। পঞ্চম অঙ্কত স্বয়ম্বৰ-সতা আৰু বামৰ হাৰ। হৰখলু ভল দেখুউৱা হয়। ষষ্ঠ অঙ্কত অৰোধ্যৰ ৰাজপথত পৰত্বামৰ গৈতে বাম-লক্ষণৰ খণ্ডবুহু দেখুৱাই বামৰ হাতত পৰত্বামৰৰ পৰাজয় দেখুউৱা হৈছে। নাটকখনৰ অংক ছটা। পঞ্চম অঙ্কত মাথোন দুটা গৰ্ভাঙ্ক আছে। বাকীবোৰত গৰ্ভাঙ্ক নাই; একোটা অঙ্কই একোটা গৰ্ভাঙ্ক বা দৃশ্য। নাট্যকাৰে ইয়াত মূল বামাগণতলৈ শ্রীমদ্ভবদেৱৰ 'শ্রীৰামবিজয়' নাট খনিকহে বেছিকৈ অলুকাৰণ কৰা দেখা যায়। কাহিনীক্ৰম, চৰিত্ৰসংষ্টি আৰু দুই এটা গীতত এই অলুকাৰণ স্পষ্ট হৈ উঠিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা সাৰাংশ দুয়োখন নাটকৰেই সাৰাংশ। ৰূপকাৰতী নামৰ কাৰ্লনিক চৰিত্ৰ দুয়োখনতে আছে। চতুৰ্থ অঙ্কত ৰূপকাৰতীৰ মুখত শ্রীৰামচন্দ্ৰৰ ৰূপ গুণ-বৰ্ণনাত্মক যিটো সুদীৰ্ঘ ছন্দবদ্ধ-বচন দিয়া হৈছে, সি 'শ্রীৰামবিজয়'ত ৰূপকাৰতীৰ মুখত দিয়া ভটিমাটোৰ অলুকাৰ-ৰূপ :—

“গুনা গুনা সখি

বচন স্বৰূপ

যি দেখিলো সতামাৰ।”

( 'হৰখলু' )

“গুন সখি বচন স্বৰূপ কী কহব বামকৰূপ”

( 'শ্রীৰামবিজয়' )

পঞ্চম অঙ্কত বিৰামবিজয়ৰ বচন—“জীৱ জীৱ চিৰজীৱ, ৰাজন, সজ্জন-বজ্জন, গজ-ৰাজি-বৰ্ণেশ্বৰ্য্য ভাৰ্যা ত্ৰিত্ববৰ্ণনঃ সহ”—এই বচন কাকি হৰখ 'শ্রীৰামবিজয়'তো আছে।

'হৰখলু'ৰ নাটক'ৰ ৫ম অঙ্কৰ শেষত থকা অপ্ৰসংগসকলৰ সমদল-গীতটো 'শ্রীৰামবিজয়'ৰ শেষৰ মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা সদৃশ শ্রীৰাম-কৃষ্ণৰ আশীৰ্বাদ-সূচক গীত। স্বয়ম্বৰ সত্ৰাৰ দৃশ্যটোও দুয়োজন নাটৰে প্ৰায় অভিন্ন।

নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনা :—দুয়োখন নাটক গোৰাণিক হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাৰ আভাস কোনো কোনো ঠাইত নোহোৱা নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে—জনক ৰজাৰ স্বয়ম্বৰসত্ৰাৰ দৃশ্যটো ( ৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য ) ; ইয়াত কহিনাৰূপে সীতাদেৱীক আগত লৈ সখীসকলে উকলি দি বিয়ানাম গাই গাই সোৱাই আহে; বিৰাহ-মত্তপত জিবোতাসকল ছুড়াপ হৈ বহে, যোৰা-নাম গাই উভয় পক্ষক ঠাট্টা বিজ্ঞপেৰে থকাৰকা কৰি তোলে। তেতিয়া জনক ৰজাই কবলৈ বাধ্য হয়—“তোহালোকে আৰু ভক্তবাৰ্য্যত বিধিনি নবটোবা। কোনো বোকা-নাম নেগাবাইক।” ৰজা-সম্ভৱান কালত বৰপক্ষৰ পুৰোহিত বশিষ্ঠ আৰু কতাপক্ষৰ পুৰোহিত শতানন্দৰ মাজত শাস্ত্ৰীয় মতামত লৈ দুৰ্দ্ধোৰ বায়-প্ৰতিবাদ আৰম্ভ হ'ল। বৰপক্ষৰ পুৰোহিতে খঙত উগ্ৰবৃত্তি ধাৰণ কৰি কতাপক্ষ

পুৰোহিতৰ বৃহৎ বিবিধ দলি বাৰি ওজবিগ্নযবি উঠিল—“মকৰাঙ বিয়া, কোনে কমে কৰাওকহি।” খেবত কৰ্ত্তাৰ শিতাক জনক বজাই বশিষ্ঠৰ ভাৰিত ধৰি কৰা দািলে। এইদৰে দান্য বাদ্যজ্ঞানৰ অন্ততহে বিবাহ-কাৰ্য্য সম্পন্ন হৈ উঠিলে। এনে বাক-বিত্তাৰ্ণপূৰ্ণ বিবাহ দৃষ্ট অসমীয়া সমাজত আজিও প্ৰচলিত; আজিও বৰ পক্ষই কইনা পক্ষৰ ওপৰত চল পালেই চাপৰি বজাই সিপক্ষৰ মনত দান্য প্ৰকাৰে ভিত্তা-কইনা লগাবলৈ চেষ্টা কৰে। বিবাহৰ দিনা বৰপক্ষৰ প্ৰতিজ্ঞায়েই বেদ কইনা পক্ষৰ ওপৰত একো একোজন মণ্ডা ফুকনহে। বহুদৰ সজাত তিবোতাৰ মূৰত কেবাটাও নৌকিক বিদ্যামাৰ দি নাট্যকাৰে বহুদৰ সজাখন আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ বিয়া বেদ কবি তুলিলে। বিয়ানামৰ চানেকি—

“ধনু জাকি বাহচল সজাত বসিলে।

স্বৰ্ণৰ দান্য লই জানকী বসিলে।”

এনে গীত কেবাটাও দিয়া হৈছে।

‘হৰিচন্দ্ৰ নাটক’ত বৰপলৈ, বজা, ফুকন আদি চৰিত্ৰৰ সংখ্যাজনাই নাটকত আদ্যম বাক্যসভাৰ গঠন প্ৰণালীৰ এটা নিশ সোঁৱৰায়। বিয়ামিহাই হৰিচন্দ্ৰৰ পৰা বাক্যসভাৰ কাটি লৈ মগবত ঢোল পিটি শুমাই সিৰলৈ আজ্ঞা দিলে, কেৱে যেন সেই বাক্যত হৰিচন্দ্ৰ বজাক আশ্বয় নিৰিয়ে। ঢোল পিটি বাক-আজ্ঞা ঘোষণা কৰা বীতি অসমত বাক্যসভাৰ এটা প্ৰাচীন বীতি। কানুৰ হাবীয়ে বজাবলৈ বহুবে পাচ হেজাৰ টকা “পাইখানাব টেক” দিব লাগে। মাহুৰ ফাটী দিয়া বা কটা কাৰো ভাবেই, ইয়াৰ বাবে সি বজাবৰ পৰা নহ টকা পাৰ—এইবোৰ পুৰাণত মৰকা, অথচ অসমীয়া সামাজিক আভাস-সম্পন্ন চলিত বীতি-নীতি। হৰিচন্দ্ৰৰ মাথোঁ নাট্যকাৰে ইয়াত বজাৰ নিজ মুখেৰেই “হৰিচন্দ্ৰ বৰ্ণন” বুলি কোৱালে। বৰ্ণন উপাধি অসমৰ এক সম্ভাৱ্যৰ লোকে আজিও গ্ৰহণ কৰি আছে। শৈব্যাই ব্ৰাহ্মণীক এঠাইত কৈছে যে তেওঁ “পানী-জুনি শাক-ধাৰলি” সকলো দিহা কৰি বৈছে। পৌৰাণিক যুগৰ বজা-বালীক নাট্যকাৰে এইখিনিতে আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সমাজৰ চাংমাইশাললৈ বহাই আনিলে।

বহিঃপ্ৰভাৱ :—হুয়োখন নাটকতে অপেক্ষাপেক্ষ গীত গায়, বাত বজায়। ‘হৰহ-জ-জ নাটক’ত ‘গীতি বাঁহাৰণ’ৰ পদ দুই-চাৰিটা আছে। ‘হৰিচন্দ্ৰ নাটক’ত প্ৰাচীন অসমীয়াত বচিত দুই-এটা গীত আছে। হুয়োখন নাটকৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম সৰল অসমীয়া গদ্য। সঙ্গীতৰ মাধ্যমত অন্তৰ-বেদনা প্ৰকাশ কৰা বীতি হুয়োখন নাটকতে অজ্ঞানৰ কথা হৈছে; ই আংশিকভাবে পাক্কা আৰু অকীৰ্ত্ত নাটৰ অৱলম্বন। এই বীতি জ্ঞানৰে পৰৱৰ্তী নাটবোৰত অন্তৰ্হিত হৈ আহিল। সঙ্গীত-বচনা বিবৰত নাট্যকাৰে ‘হৰহজ-জ নাটক’ত চন্দ্ৰকান্ত মজুমদাৰ মাৰে এজনৰ আৰু ‘হৰিচন্দ্ৰ নাটক’ত চন্দ্ৰেশ্বৰ শৰ্মা চাংকাকতী মাৰে এজনৰ সহায় পোৱা বুলি নিজে স্বীকাৰ কৰি গৈছে।



পূৰ্ণকাল দেহশৰ্মাৰ নাটকত সংস্কৃত নাটকৰ কিঞ্চিৎ প্ৰভাৱ মোহোৱা নহ'ব। তেওঁৰ দুয়োখন নাটক ছয়-অকীয়া। প্ৰায়বোৰ অক দুস্তৰবিহীন। সংস্কৃত পূৰ্ণকাল নাটক-বোৰো দুস্তৰবিহীন আৰু ইয়াত অক-সংখ্যা পাঁচৰ পৰা নহ'ব পৰ্য্যন্ত থাকে। এই বিধৰত বহিৰ্বৰ কালৰ পৰা তেওঁৰ নাটক সংস্কৃত নাটকৰ সৈতে কিছু মিলে। সংস্কৃত নাটকৰ দুই এঠাইত 'গৰ্ভ'ৰ অন্তৰ্গতকণে 'গৰ্ভাঙ্ক'ও থাকে। গৰ্ভাঙ্কত সূত্ৰধাৰৰ যজ্ঞলাচৰণ-সূচক শ্লোক পাঠ কৰা হয়, নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দি বীজ বপন কৰা হয়। পূৰ্ণকালৰ নাটকৰ অকৰ ভিতৰতো দুই এঠাইত গৰ্ভাঙ্ক আছে। কিন্তু ই নামতহে প্ৰস্তুত নাটকক অনুসৰণ কৰিছে; প্ৰকৃততে এই গৰ্ভাঙ্ক দৃষ্টান্তৰ মাত্ৰ। দৃষ্ট অৰ্থত 'গৰ্ভাঙ্ক' শব্দ অন্তান্ত ছুই-চাৰিজন নাট্যকাৰেও প্ৰয়োগ নকৰি থকা নাই। সংস্কৃত নাটকৰ বিষয়-বস্তু "খ্যাতবস্তু" অৰ্থাৎ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ হ'ব লাগে; এওঁৰ দুয়োখন নাটকৰে বিষয় বস্তু খ্যাতবস্তু বা পৌৰাণিক। নায়ক-নায়িকা "দিব্য" (দেৱগুণ-সম্পন্ন) বা "দিব্যা দিব্য" (দিব্য অথচ মানৱগুণ-সম্পন্ন) হ'ব লাগে। এওঁৰ নায়ক-নায়িকা বায়-সীতা দুয়ো দিব্য; হৰিশ্চন্দ্ৰ দিব্যা দিব্য পৰ্য্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। পূৰ্ণ শৰ্মাৰ ভাষা নৈনদিন কথিত অসমীয়া ভাষা। ভাৰ-বিলাসিতাৰ উচ্চ-তৰতাই নাট্যকাৰজনক মুঠেই উদ্ভাউল কৰিব পৰা নাই। সেয়েহে, তেওঁৰ নাটকে সৰ্বসাধাৰণ পৌৰাণিক নাটকৰ আলোকিততাৰ মাত্ৰাজালখন প্ৰায়েই ভেদ কৰি যাব পাৰিছে। ইয়াৰ ফলত, তেওঁৰ নাটকীয় বচন সমূহ বহু ঠাইত ঐতি-কটু হৈছে আৰু নাটকীয় বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰাত বাধা জন্মাইছে। ভাবে-ভাৱাই বকৰা পৰিৱেশ সৃষ্টি তেওঁৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। পৌৰাণিক নাটকৰ স্বভাৱ-স্থলত ভাবোচ্ছ্বাসৰ আভিৰূপ নাট্যকাৰে প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে।

চন্দ্ৰহংস ( ১৯০০ খৃঃ )—ভূৰ্গানথ চাংকাকতী\*

( ১৮৭০—১৯৪৯ খৃঃ )

পূৰ্ণকাল দেহশৰ্মাৰ প্ৰকাশিত নাটক দুখনৰ পাছত আমি ভূৰ্গানথ চাংকাকতীৰ 'চন্দ্ৰহংস' নামেৰে নাটক এখনৰ নাম পাওঁ। এই নাটক ১৯০০ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ হৈছিল বুলি কোৱা হয়। 'পতাৰীৰ মাজেদি ডিঙগড়' নামৰ এটা প্ৰবন্ধত লিখক লক্ষীকান্ত দত্তই এই নাটকৰ উল্লেখ কৰি কৈছে যে ই সেই সময়ৰ অসমৰ বৰষুণত বিশেষ আনন্দ-সমাদৰ লাভ কৰিব পাৰিছিল—( 'জ্যেষ্ঠ মৰল' ১৮৭৪ শক, ব'হাগ )।

বেৰনাথ বৰদলৈ—বৈদেহী-বিচ্ছেদ ( ১৯০১ খৃঃ )

হুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত যি কেইগৰাকি নাট্যশিল্পীয়ে পৌৰাণিক নাটকৰ সুকীয়া-মালা গাঁথিলে তাৰ ভিতৰত বেৰনাথ বৰদলৈৰ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ', চন্দ্ৰবৰ 'হেমসাগৰ' আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ 'পাৰ্শ্ব পৰাজয়' অতিশয় উজ্জল। সামাজিক নাটক 'বঙাল-বঙালী'ৰ মতক কৰ বৰদলৈৰ পুত্ৰ হেম বৰদলৈ নাটক আৰু মকৰ সৈতে-সমুদে জড়িত

\* [ নাটকখন বৰ্তমান দুখাপ্য হোৱা হেতুকে এই বিধে বিজ্ঞ আলোচনা কৰণত ]।



আছিল বুলি জনা যায়। নগাঁওৰ নাট্যাহাৰী-সমূহৰ ভেঁও অস্তিত্ব প্ৰাচীন আগবঢ়া কৰ্মী। তেওঁ কেবাখনো নাটক লিখিছিল; কুৰ্মাণ্যবশতঃ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' অবিহনে এতিয়া কেউখনেই জ্ঞাত্য। যাহূৰ পূৰ্বপুৰুষ অহঙ্কৰে তেওঁ আৰু কৰ্ম-শক্তিৰ অধিকাৰী হয় বুলি এটা বিশ্বাস আছে। এই বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ক'ব পাৰি যে দেৱ বৰদলৈৰ নাট্য প্ৰতিভা তেওঁৰ পিতৃপুৰুষাচলক। নাট্যশিল্পৰ পাতনিতে তেওঁ পিতৃকৰ বচনা-সমূহক "আমগছ" বুলি অভিহিত কৰিছে আৰু সেই আমগছৰ ফলৰ আখ্যান লাভ কৰিবলৈ বাহা কৰি নাটখন তেওঁ স্বৰ্গমুখ পিতৃদেৱতাৰ নামত উৎসৰ্গ কৰিছে। বিহু-বন্ধ বামাৰণৰ উত্তৰাকাণ্ডৰ পৰা উদ্ধৃত, যেনে,—বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত সীতাৰ অৱস্থান, লব-কুশৰ জন্ম, বামৰ গৈতে তেওঁলোক দুজনৰ যুদ্ধ আৰু বামৰ পৰাজয়, বামৰ অবশেষ বজা-সমাধা, সীতাৰ পাতাল-প্ৰবেশ।

ছয়-অকীয়া 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাটকৰ বিহু-বন্ধ অসমীয়া সমাজৰ অতি আগ্ৰহ, অতি আদৰৰ। কিন্তু ই অসমীয়া বাহৰ কন্দলী বামাৰণত নাই, সংস্কৃত বামাৰণতো নাই, আছে কুত্তিবালী বামাৰণত আৰু প্ৰাক্‌শব্দী কবি হৰিহৰ (হৰিবৰ) বিপ্ৰৰ 'লবকুশৰ যুদ্ধ'ত। বিপ্ৰ কবিয়ে এই আখ্যান ভাগ জৈয়িন্স এই বিষয়ক কাব্যৰ পৰা আহৰণ কৰিছে। নাট্যকাৰে কোনখন পুথিক অৱলম্বন কৰিছে জনা নাযায়। অসমীয়া সমাজত কুত্তিবালী বামাৰণৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু ব্যাপকতা কম নহয়; বিপ্ৰকবিৰ কাব্যও প্ৰাচীন কালৰ পুৰাই জনসমাজত প্ৰসাৰ লাভ নকৰি থকা নাই। নাট্যকাৰ মিজম্বেৰ মহন্তই তেওঁৰ 'বৈদেহী-বিয়োগ'ৰ পাতনিতে এই বিষয়ে মন্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে লব-কুশৰ যুদ্ধ মূল বামাৰণত নহ'ব পাৰে, কিন্তু অসমীয়া জনসাধাৰণে লব-কুশৰ যুদ্ধ নথকা নাটকৰ অভিনয় যেন চাবই নোখোজে।

আধুনিক যুগত এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া নাটকবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী'ৰ পিছত 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ'তেই পোন প্ৰথম অমিত্ৰাকৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ আগতো অমিত্ৰাকৰ ছন্দ অসমীয়া নাটকত নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি হাতে-লিখা নাটকতহে ('অপ্ৰকাশিত নাটক' আখ্যাত 'কৈবল্য নন্দন দেব' দ্ৰষ্টব্য)। ছন্দ সাহিত্যৰ অন্তৰ্গত অলকাৰ-বিশেষ বুলি পণ্ডিতসকলে স্বীকাৰ কৰি গৈছে। ইয়াৰ আগত অসমীয়া কাব্যত অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ একাধিক কবিৰ বচনাত পোৱা যায়। এই সকলোবোৰতে এই ছন্দই বচনা-মন্তব্যক যুগিত কৰি তুলিছে, তাৰা সংস্কৃত-গদ্যী হৈছে আৰু কাব্যই 'সৌৰভ' বিৰূপাইছে। কিন্তু দেৱ বৰদলৈৰ অমিত্ৰাকৰ ছন্দ অতি সহজ, সবল, কবিত্ব অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ-সজ্জাকৈ যুক্ত হোৱাত ইয়াত এটা নতুন দিশ দিবীকণ কৰা যায়। নিম্ন উল্লিখিত বচনা কাকিলৈ চালেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়—

"এই নাথ পথে

চাওঁতে চাওঁতে

পাপিনীৰ

হুখাৰি চকুলো।

চকুতে এৰি

ভটি গল,

কেও নাই,

অগতঃ পাপিনীৰ

হুখ বুজা কেও নাই।”

( ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য )

প্ৰথম অঙ্কৰ কাহিনীভাগ চাৰিগৰাকী অপ্সৰীৰ যোগেদি প্ৰায় সাহিত্যিক বাস্তৱ অসমীয়া লৌকিক গীত-সঙ্গীত কৰি প্ৰকাশিত কৰা হৈছে। তলৰ উদাহৰণ ফুলনীৰ—

হাবিলৈ বাৰি

তেপোৰ টেঙা খাবি

গুৰু দিবি ডাৰি—

ফুল ছিঙি লবি ;

বাগীক পিছাবি

কলা দুটি পাবি ,

তাকেই মজাটক

সাজত ঘৰলৈ গৈ

জুহালত বহি বহি খাবি।”

( ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য )

একেটা মাথোন দৃশ্য-সম্বলিত প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম ছোৱা শৃংখাৰ বসন্তক মাথোন।

“বাৰ প্ৰেমে বগীভূত বান্ধল বান্ধল

সেইজন

প্ৰেম-শাস্ত্ৰে অনতিজ ?”

পঞ্চম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাৱস্থাৰ লব-কুশৰ সৈতে বামৰ বগবন্ধ-দৃশ্যত বীৰবনৰ আতাল গোৱা বায়—

লব - “অখৰোচনৰ আশা পৰিহাৰ কৰ

অযোধ্যাত ৰাজ্য ভোগ কৰ বন্ধননে।”

হাস্তবনৰ আতাল প্ৰথম আৰু শেষ অঙ্কৰ বাহিৰে প্ৰায় কেউটাতো আছে, বিশেষকৈ বৈত সৰীতবোৰত আৰু সৰুজ্বা পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ বচনসমূহত। বহিহাবি বোকামখনত বোকানীৰ সৈতে বন্ধু-বান্ধৱ কেইজনৰ ডাঙৰ চিলি হাতত লৈ ভাং খোৱা দৃশ্য সম্পূৰ্ণ হাস্যৰসাত্মক।

লবকুশৰ অত্যাচাৰত বাম-লক্ষণ-ভৰত-শঙ্কৰৰ যুত্ৰত কৰণ বস নিঃসৰণ হৈছে ( ৫ম অঙ্ক )। হুই-চাৰিটা অগ্ৰত্যাগিত আকস্মিক নাম-ধাতুৰ প্ৰয়োগ জাৰাৰ অত্যাচাৰ বৈশিষ্ট্য, যেনে, “বাহিবিল” ( বাহিব হ’ল ), “পুজ অনমাই” ( পুজ অন দি ), ‘প্ৰৱেশি’ ( প্ৰৱেশ কৰি )।

আতোপাত্ত বচনা হুখ-প্ৰধান হলেও হুই-ঞাইত পতৰ চানেকিও নোহোৱা নহয়

সাধাৰণতে আবেগ-অস্থিতি-সনা বচনানুহ হৃদয়-সজ্জাত সজাই অতি বকতা কথাবোৰ গতত দিয়া হৈছে। তলত তাৰে এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ'ল -

বাম—“আজি যি বতৰিলাক অন্তত লক্ষ্য দেখিব লাগিলো, তাৰ বিবসয় কল অৱশ্যে হাতে হাতে পামেই, বাওঁ চকুটো লবিবই। ইচ্ছাখিনি বিজ্ঞতা লক্ষ্য, মহাবীৰ ভৰত আৰু লবন নিধনকাৰী শত্ৰু নিহতন পক্ষয়ক বি অলপ সময়ৰ দুৰ্ব্বলত নিধন কৰিব পাৰিছে, নি কি আৰু সামান্য বীৰ ? ..... ( বণবাত্ত শুনি )

খিক মোৰ বাম নাম !!!

বীৰকুলে জন্ম ধৰি,

বীৰ বেশ কৰি,

মিছাতেই আছো যি।

অযোধ্যাত আজি দুৰ্ব্বল ঘোষণা,

পক্ষতয়ে ভীত অযোধ্যাৰ বজা

খিক এনে বজা।

এই ভীক্ৰ তৰবাৰি, এই ভীক্ৰ শব,

নিশ্চয় নিজৰ বকে কৰিম প্ৰহাৰ,

যদি নকৰো সময়।”

( ৩ৰ্থ অঃ ৩ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক )

এনে আবেগ-মুহূৰ্ত্তত অন্ত্যমিল মিত্ৰাকৰী পদাৱলীও তেওঁৰ বচনাত ঠায়ে ঠায়ে দেখা যায়। বজাহলত চেনেহৰ আত্মবৰ্ণক জুৰিবি শ্ৰীৰামচক্ৰই এৰাৰ কৈছে—

ক'ত তুমি বিৰাজিছা আনন্দ মনেৰে ?

স্বৰগ পৃথিৱী নাই, বসাতল যাজে ?

কোৱাঁ মোক নাভাবিবা কোৱাঁ লগতেই ;

মোকে লৈ থাকি তুমি যতে ইচ্ছা গৈ।” ( ৬ৰ্থ অঃ ২য় গৰ্ভাঙ্ক )

চয়-অকীয়া হলেও ইয়াৰ বস্ত-মেহ ডাঙৰ নহয়। পৌৰাণিক নাটকৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিবিধ সাজ-সজ্জাৰ প্ৰয়োজনীয়তালৈ লক্ষ্য কৰিয়েই বোধহয় মঞ্চ-শিল্পী নাট্যকাৰ গৰাকীয়ে ক্ষুদ্ৰকায় নাটখনিকে ছটা অৱত বিতৰ্ক কৰিলে।

বামৰ তয়দূত নামৰ অকীয়া এজন ‘মণিহাৰী’ দোকানত উপস্থিত হৈ এজনী যোগিনী ভিকতাৰ গৈতে হিন্দী ভাষাত বৈত-সদীত জুৰে :—

“যোগিনী—ই বলিয়া নিশ্চয়

ভয়দূত—এই পাগলী নিশ্চয়।

যোগিনী—ই মেহাৎ বদজাত

ভয়দূত—এই মেহাৎ বদজাতী।

যোগিনী—( নাচি নাচি ) ই যি কোৱাকে কয় ঠালা হাবামব মেহুৰ।

ডয়—( নাচি নাচি ) এই মই কোৱাকে কয়, চালী হাবামৰ নেচুৱী।

যোগিনী—চুপ্, কব পাজী

ভয়দুত—চুপ্, কব চালী।

হুয়ো—( নাচি নাচি )—

“কেইছা জুসুম, আতি হোগা মালুম।

কেইছা জুসুম, আতি হোগা মালুম।”

( ৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক )।

লব কুশৰ সৈতে বামে যুজ কৰাত বামৰ গিনে পুৰুষ-সৈন্যৰ লগত অজস্র নাবী-সৈন্যয়ো যোগ দিছে।

শৃংখৰ-বীৰ-হাস্ত-কৰণ এই চাৰি বসৰ প্ৰবাহ নাথাকিলেও আভাস আছে। প্ৰথম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাঙ্কত অপ্‌সবীসকলৰ সজীতমধুৰ দৃশ্যৰ মাজত বৈদেহীয়ে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ আগত অন্তৰৰ গোপন প্ৰেম-বতৰাটি হিমা উৰুৱিয়াই নিষেদন কৰে—

“তমু প্ৰেমবাজ্যে নাথ

হওঁ মহাবাগী।”

“চন্দ্ৰমা-বন্দনী জনক-নন্দিনী”ৰ প্ৰেম পৰিঘলৰ এনে পঞ্চ পাই, বামে “প্ৰেমৰ বিজ্ঞান” লব্ধে জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে।

বিষয়-বস্তু - দুমুখৰ মুখে নগৰে-প্ৰান্তৰে সীতাদেৱীৰ জুংসা-কলঙ্ক-বটনাৰ বহুতো আপচু কথা শুনি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই পত্নীত্যাগ কৰি কলঙ্ক-মুক্ত হবলৈ প্ৰতিজ্ঞা কৰে; ৰাজমন্ত্ৰী আৰু ভ্ৰাতৃবৰ্গৰ বাধা নিষেধ উপেক্ষা কৰি সীতাক গন্ধাতীৰৰ অৱণ্যত থৈ আহিবলৈ লক্ষণক আদেশ দিয়া হয়। সীতাদেৱীয়েও যুত্যা-সংকল্প লৈ গন্ধাতীৰত অসতি কৰেগৈ। ঘটনাচক্ৰত বান্দীকিৰ দৃষ্টিত পৰি তেওঁ মুনিৰ আশ্ৰম পালেগৈ আৰু তাত মুনি-পত্নীসকলৰ আদৰ-অভ্যর্থনাত সন্তুষ্ট হৈ অতিথি হৈ থাকিল। ইপিনে অৰোধ্যা-বাসীয়ে আৰোপ কৰা পাপ-অপৰাধৰ পৰা নিকটক হবলৈ বুলি বামে অৰ্থমেধ যজ্ঞ পাতিলে আৰু অৰ্হতালত ‘জয়পত্ৰ’ সংযোগ কৰি অৰ্হতমধুৰ অৰ্হ চতুৰ্দ্ধিশে প্ৰেৰণ কৰিলে। বান্দীকিৰ আশ্ৰমত মাথোঁ এই অৰ্হ শিঙঘৰ হাতত আৱদ্ধ হয় আৰু উদ্ধাৰৰ বাবে বণ কৰোতে লক্ষণ-ভৰত শঙ্কঘৰ হাতত নিহত হয়। ভায়েকহঁতৰ যুত্যা-বাতৰি শুনি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ বহু সৈন্তে আশ্ৰমত উপস্থিত হোৱাত শিঙঘৰ হাতত তেৱেঁ নিহত হয়। শিঙঘৰে আনন্দত উদ্ধাৰল হৈ চাৰিও ভায়েকৰ বধবাৰ্ভা হাৰুক তনায়েগৈ। ইপিনে শৰ-হাৰৰ যথাবোধ্য ব্যৱহাৰে চিতা নিৰ্ধাণ কৰি বামৰ দেহ তুলিব খবোতেই সীতাদেৱীও আহি তাত জাপ দি পৰে আৰু বান্দীকিয়ে বাধা দি ঘটনাৰ আভ্যোপাত্ত বিবৰি যুত-সজীৱনীৰে চাৰিও জনা বীৰ পুৰুষক পুনৰ্জীৱিত কৰি তোলে। ইয়াৰ পিছত তেওঁলোক অৰোধ্যালৈ উলটি গৈ মহাপয়োভবে অৰ্থমেধ মহাযজ্ঞ সমাধা কৰে। এই যজ্ঞত জামকীক লগত লৈ বান্দীকিও

উপস্থিত হয়। লব-কুশে স্বাম্যগী-গীত গাই উপস্থিত জনতাক মোহিত কৰে আৰু সীতাদেৱীয়ে পাতাল প্ৰবেশ কৰি নিষ্কৃতি লাভ কৰে।

‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ৰ আগত বাঁধাৰী আখ্যান লৈ ৰচনা কৰা নাটক আমাৰ সাহিত্যত দুই-তিনিখন থাকিলেও লব-কুশৰ আখ্যান-মূলক নাটক এইখনেইহে প্ৰথম। আগৰ কেইখন পৌৰাণিক নাটকত থকাৰ দৰে ইয়াতো পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ মাজতে ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু সমাজ-চেতনাই আত্মপ্ৰকাশ নকৰি থকা নাই। বান্ধীকিৰ আশ্ৰমত দেখা দিয়া ভলুকা নামৰ লিঙিকাৰ জ্যেষ্ঠপুত্ৰ নহয়, আধুনিক যুগৰ বামুণৰ বছৰা-সদৃশ। সি সুবিধা পালেই তাৰ নমস্ত শুকজনকো ঠাট্টা-বিজ্ঞপৰ বাণ নেয়াৰি নেবে! তাৰ মতে স্তম্ভবী যুৱতী সীতাৰ স্বকোমল পৰশত বুঢ়া মূনিৰ খোজত “খোকি-বাকোকি” লাগিছে, বাপুৱে মালাগুটি জপিবলৈ এৰা যেন লাগিছে; এই প্ৰসঙ্গত সি গীত এটি জুৰি এইদৰে ৰহস্য কৰে—

“বাপু কেনে মজাৰ চোঁ  
এই চিপত পৰি যাব নহনখীয়া যোঁ।  
বাপুৰ চকুৰ কেনে পাক  
ভ’ত দেখিয়েই অযাক  
পেট ভৰি মজা কৰি  
খোৱা বাপু যোঁ।” ( ৩য় অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক )

## ৬ষ্ঠ পট

### প্রথম অঙ্কৰ আদ্যাকা উদ্ভাৱন

যহা কবি চেক্সপিয়েৰৰ 'Comedy of Errors' নাটকৰ 'জয়বক' নাম দি অসমীয়া ৰূপান্তৰ কৰা হয় ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত। অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰথম অসমীয়া ভাঙনি। ভাঙনি-কোঁৱৰসকল আছিল—বসুন্ধৰ বৰুৱা, বনভাম বৰুৱা, গুণানন বৰুৱা আৰু বমাকান্ত বৰুৱাকান্তী।\* এওঁলোক তেতিয়া উচ্চশিক্ষা লাভৰ উদ্দেশ্যে কলিকতাত আছিলগৈ আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰতে চোঁতে খৰমাৰি ইংৰাজী নাটকখনিৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰি উলিয়ালে।

ভাঙনি-কোঁৱৰ চাৰি গৰাকীৰ চমু পৰিচয়—

বসুন্ধৰ বৰুৱা (১৮৬৪-১৮৯৭ খৃঃ)—তেওঁ নগাওঁত জন্ম লাভ কৰি সেই জিলাৰে চৰকাৰী হাইস্কুলৰ পৰা ১৮৮২ চনত এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত প্ৰথম বিভাগত উত্তীৰ্ণ হয়। সেই পৰীক্ষাত তেওঁ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত সকলো ছাত্ৰৰ ভিতৰত সৰ্ব্বোচ্চ নম্বৰ পাই সোণৰ আৰু ৰূপৰ পদক লাভ কৰে; লগতে এটি বৃত্তিও পাই কলিকতাত উচ্চশিক্ষা লাভ কৰে। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ তিনিজন সহপাঠীৰ লগ লৈ 'জয়বক' নাটকখনি লিখে আৰু যবৰ অংশ টানকিয়াল হোৱা বাবে নিজ খৰছত ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ইয়াক ছপা কৰি উলিয়ায়। কলিকতাৰ পৰা বি-এল পাছ কৰি আহি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁত ওকালতি কৰে; তাৰ পিছত কিছুদিন চৰ্ভ ডেপুটি কাম কৰে আৰু ১৮৯৪ চনত ইছসংসাৰৰ পৰা চিৰদিনলৈ বিদায় লয়।

জয়প্ৰসাদ বৰুৱা—(১৮৬৭-১৯২৩ খৃঃ) ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত বনভাম বৰুৱাৰ জন্ম হয়, ১৮৮১-৮২ চনত তেওঁ শিৱসাগৰৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষা পাছ কৰি কুৰি-টকীয়া বৃত্তি লৈ কলিকতাৰ প্ৰেছিডেন্সি কলেজত পঢ়ে আৰু ১৮৮৭ চনত বি.এ 'পাছ' কৰে। এওঁ কিছুদিন কলিকতা এ.এচ.এল স্কুলৰ হুটীয়া সম্পাদক আছিল; ইজন সম্পাদক আৰুল যজিন (পাছত চি-আই-ই); বি-এ পাছ কৰি উঠি নকৰাই বি-এল পঢ়ে আৰু সেই কালছোৱাত বাকী তিনিজন সহপাঠীৰ সৈতে 'জয়বক'ৰ ভাঙনিত সহযোগ কৰে। কলিকতাৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ গোলাঘাটত ওকালতি আৰম্ভ কৰে আৰু তাত সুনাম লভি "বৰ উকীল" নাম পায়। কেইবছৰমান তেওঁ গোলাঘাট হাইস্কুলত বিনা

\* বৰদীক্ষিত বৰুৱাসকলে 'জয়বক'ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰস্তুত বমাকান্ত বৰুৱাকতীৰ ঠাইত শিৱসাগৰ বৰুৱালৈৰ নাম উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে।

জঃ 'নাটকৰ অভিজ্ঞতা'—বেণুধৰ বাজখোৱা, 'বামখেপু' ৪২ বছৰ ৩২ সপ্তাহ। 'মোৰ জীৱন মোৰ'ৰপৰা লক্ষ্যবাহু বজবৰুৱাই লিখিছে যে এই ভাঙনি-কাৰ্য্যত তেওঁ আৰু শিৱসাগৰ বৰুৱালৈ সহায়ক আছিল। 'জয়বক' নামটো শিৱ বৰুৱালৈৰ লিখি।

বেঙেনে শিককতাও কবিছিল। এসময়ত তেওঁ অসম কাউন্সিলৰ সদন্ত নিৰ্বাচিত হৈ সন্মান লাভ কৰি বাইজৰ সেৱা কৰে আৰু কিছু দিন অসম কাউন্সিলৰ ডাইৰ্-প্ৰেচিডেণ্ট নিযুক্ত হয়। ১৯১৪ চনৰ পৰা বৰুৱাৰ গাঁত ‘অসম এণ্টোচিয়েচন’ৰ সম্পাদকৰ ভাৱ পৰে। এই দৰে চৰ্কাৰী, স্বাক্ষৰা, সামাজিক আদি বিবিধ কাৰ্যত কৃতিত্ব দেখুৱাই ১৯২৩ চনত বৰুৱাই ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

বঙ্গাকান্ত বৰকাকতী—( ১৮৬০-১৯৩৫ খৃঃ ) শিৱসাগৰৰ বৰুৱাৰ চাৰিও ঘোঁৰাৰ ছবৰা কাকতী পাৰ্বত ১৮৬০ খৃষ্টাব্দত বঙ্গাকান্ত বৰকাকতীৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰৰ হাইস্কুলৰ পৰা এণ্ট্ৰেক পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কুৰি-টকীয়া জলপানী লৈ তেওঁ কলিকতাত বি-এ পাছ কৰে আৰু কলিকতা হাইকোৰ্টত অসমীয়া অহুৱানকৰ কাম কৰিবলৈ লয়। তাৰ পিছত বি-এল্ ‘পাছ’ কৰি সেই চাকৰিতে বহুদিন থাকে; কিন্তু বহুদৰ কাৰ্য্যকালৰ অন্তত যোবহাটত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু ১৯১৫ চনত স্বৰ্গী হয়। ‘অমবক’ অহুৱান-কাৰ্য্যত তেওঁ বাকীকেইজনৰ লৈতে সহযোগ কৰি সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত কুৱায় অৰ্জন কৰে। লগেদৰে বৰাৰ ‘শকুন্তলা’ৰ প্ৰকাশ-বিষয়তো তেওঁ ভালেশিৰি সহায় কৰিছিল।

জ্ঞানানন্দ বৰুৱা—( ১৮৬০-১৯২৬ খৃঃ ) ‘অমবক’ অহুৱানক সকলৰ ভিতৰত চতুৰ্থ জন আছিল জ্ঞানানন্দ বৰুৱা। ১৮৬০ চনত শিৱসাগৰত এওঁৰ জন্ম হয় আৰু তাৰে পৰা ১৮৮২-৮৩ চনত এণ্ট্ৰেক পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কলিকতাত উচ্চ শিকা লাভ কৰে। ১৮৮৯ চনত কলিকতাৰ পৰা বি-এল্ ‘পাছ’ কৰি তেওঁ শিৱসাগৰত ওফালতি কৰেহি। কলিকতাৰ এ-এচ্-এল্ ক্লাবৰ প্ৰেচিডেণ্টা সকলৰ ভিতৰত তেওঁ অন্ততম। ‘অমবক’-ভাঙনিত তেওঁ সতীৰ্ণসকলৰ লগত সহায় কৰাৰ উপৰিও নিজে চেন্সপিয়েবৰ ‘Merchant of Venice’ৰ অসমীয়া ভাঙনি এখনিও কৰে। ১৯০৬ চনত তেওঁৰ মৃত্যু হয়।

‘অমবক’ নাটক—‘অমবক’-নাটকখনি ইংৰাজী নাটকৰ হয়হ অহুৱান নহয়। ইংৰাজী পৰিৱেশৰ মাজতে অসমীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি লিখকসকলে ইংৰাজী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনিৰ এটা অভিনৱ কোণল ইয়াতেই পোন প্ৰথম দেখুৱালে। সেয়েহে আদ্যবাতী হলেও হাতমধুৰ নাটকৰূপে ইয়াৰ মূল্যাকন আভিও অটুত হৈ আছে। আইন কি অসমত এনে এটা সময়ো আছিল যেতিয়া থিয়েটাৰ কৰিবলৈ হলে শিল্পীসকলৰ হাতত কেৱল ‘অমবক’ নাটকখনিহে হাতত পৰিছিল।

এই ভাঙনিত হান-ব্ৰহ্ম, পাত্ৰ-পাত্ৰী প্ৰায়বোৰ বিষয়ে পাণ্ডিত্য নাম-ৰামৰ প্ৰাচ্য ৰূপান্তৰ কৰা হৈছে, যেনে—

ইংৰাজী নাম

Solinus, the Duke of Ephesus  
Aegeon, a merchant of Syracuse  
Aemilia, wife of Aegeon

অসমীয়া ৰূপান্তৰ

যাৰাপুৰৰ বজা অজিতসিংহ  
কামপুৰৰ নাটৰ ধনবৰ  
ছবৰিবা

বহু ঠাইত চমু ইংৰাজী বচনসমূহ অহুৰাদৰৰ হাতত পৰি বিড়তি লাভ কৰিছে, যেনে—“The capon burns, the pig falls from the spit”—অসমীয়া কপান্তৰ, “ভাত তুকাই কৰুৱা হল, আঙা চেঁচা হল, তজা ধৰিকাত দিয়া মাছ মচমচীয়া ওচি পাভত দিয়াৰ দৰে হল।” (১ম অঙ্ক ২য় দৃষ্টি)। ই অহুৰাদ নহয়, কিন্তু অসমীয়া কপান্তৰ। সেইদৰে বাতুকৰ আৰু তুল মাটৰ পিন্চ (Pinch) এ এঠাইত বৈছে—

“I charge thee, Satan, housed within this man,  
To yield possession to my holy prayers,  
And to thy state of darkness hie thee straight.”  
( Act IV. Sc 4 )

ইয়াৰ অসমীয়া কপান্তৰত টকক বেজে তুত-জৰা ময় মাতিছে এইদৰে—

“নমো চক্ৰবান উত্তপতি তৈলা ।  
জিহ্ম নৈভ্যৰ মাদা সংহৰিবে নৈলা ।  
চোঁৱাট যোঁসিনীৰ বাণ কাটি খণ্ড খণ্ড কৰিলা ।  
হম্ হম্ গিব্ গিব্ সাগৰৰ মলা ।  
উপজিল বহুমতী কান্ধনি কলা ॥” ইত্যাদি

( দীৰ্ঘলৈক হু মাৰি গাত সৰিয়হ ছটিয়াই দিয়ে )।

নাটকত গীত সংযোগ সেই দিনৰ এটা বেন অপৰিহাৰ্য্য বীতি। এই বীতিৰ অহুৰাদৰত মূল ইংৰাজী নাটকত গীত নাছিল যদিও অসমীয়া কপান্তৰত লিখকসকলে চাৰিটাকৈ গীত সংযোগ কৰিছে; উদ্দেশ্য, সবস মাৰুৰ্য্য-প্ৰদান, অভিনয়ৰ সুবিধতাভাৱ; কাৰণ, নাটকৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয়। দ্বিতীয় অঙ্কৰ ১ম দৰ্শনৰ শেষত প্ৰেম-আকলুৱা পূৰ্ণদৰ প্ৰেম চিহ্ন এটি দাঙি ধৰিবৰ মনেৰে তবাই গীত গাইছে—

“পূৰ্ণ ভোমোৰা প্ৰায়, উৰি ফুৰি মউ খায়” ইত্যাদি।

তৃতীয় অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আৰম্ভণিতে আকৌ তবাই প্ৰাকৃতিক শোভাৰ বৰ্ণনা দি গীত এটি গাই কামপুৰীয়া নিবন্ধনৰ মন মুহিছে। সেইদৰে ৪র্থ অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আৰম্ভণিত আৰু ৫য় অঙ্কৰ আৰম্ভণিত গীতৰ সংযোগে নাট্য বসৰ পুষ্টিসাধন কৰিছে। শেষৰ এই গীতটি ডাণসী এগৰাকীৰ সুখত দিয়া হৈছে। বহুভূমিকণী এই পৃথিৱীখনৰ ছদ্মদীপা বেহাৰৰ ব্যৰ্থতা দেখুৱাই তেওঁ গায়—

“হে প্ৰভু দয়ালু হৰি, মাতিছো কাৰুতি কৰি  
তৰলীলা মান কৰি দিয়া অঁচৰণে হান” ইত্যাদি।



## শুক্লভাৰ শুক্লভাৰ পদ-প্ৰশ্ন

লক্ষ্যকৰ কবী ( ১৮৬০—১৮৮২ )—শুক্লভাৰ ( ১৮৮৭ )

বি-এল্ ‘পাছ’ কবি লক্ষ্যকৰ কবীৰ কবিতা হাইলুৰ প্ৰথম পিকল (‘বেত, মাটী’)  
ৰূপে কাম কৰে আৰু সেই সময়তে মহাকাব্য কালিদাসৰ ‘অভিহাৰ-শুক্লভাৰ’ নাটকৰ  
অসমীয়া ভাঙনি কৰে। মহাকাব্যৰ এই প্ৰথম কাব্যৰ ভাঙনি পুৰিবিৰ প্ৰায় সকলো  
ভাষাতে ইতিমধ্যে হৈ গৈছে। অসমীয়াত ইয়াৰ দিনে-হোৱা নাছিল আৰু কবীৰে  
আশাভৰীয়া চোঙত অসমীয়াত ইয়াৰ প্ৰথম ভাঙনি কলাল, অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটা  
অভাৱ পূৰণ হল। ১৮০২ খৰৰ ভাৱ মাহত এই কিতাপ প্ৰকাশ হয়। কলিকতা  
হাইকোর্টৰ অধ্যাপক আৰু ‘ব্ৰহ্মব’ নাটকৰ অধ্যাপক অধ্যাপক কবীৰে  
দেৱে এই কিতাপ প্ৰকাশত ভালেখিনি সহায় কৰে। পণ্ডিত-প্ৰবৰ ইয়াৰ চম্ভ বিতানপৰ  
সংস্কৃত ‘শুক্লভাৰ’ক আত্ম কবি কবীৰে এই ভাঙনি শুক্লভাৰ কৰিছে।

অধ্যাপক-কাৰ্য্য সহজ নহয়। শৰণত অধ্যাপক বহুকেজত অসম্ভৱ হৈ পৰে। এই  
কিতাপৰ অধ্যাপক বহু ঠাইত শৰণত হৈছে যদিও ঠায়ে ঠায়ে এই নীতি বৰণ কৰিব পৰা  
হোৱা নাই আৰু তেনে ঠাইত ভাষাৰূপৰ আত্মকৰ লক্ষ্য হৈছে। কোনো কোনো  
ঠাইত পণ্ডিত-কটুভাৰ হাত সাৰিবলৈ নতুন শব্দৰ আৱশ্যক কৰা হৈছে, যেনে, শূল  
‘আত্মক’ শব্দ ঠাইত ‘বৰ্গদেও’ ( ১ম অঙ্ক ), ‘সদন্ত’ শব্দ ঠাইত ‘সমন্ত’ ( ৩য় অঙ্ক )  
‘উদীৰ’ শব্দ ঠাইত ‘পাছ-বিবিজা’ ( ৩য় অঙ্ক ), ‘বৈভালিক’ ঠাইত ‘ভাতি-পাঠক’  
( ৫ম অঙ্ক ), ‘ভালক’ ঠাইত ‘জৈঠী’ ( ৬ষ্ঠ অঙ্ক ), ‘বহু’ ঠাইত ‘সমন্ত’ ( ৬ষ্ঠ অঙ্ক )  
আদি প্ৰয়োগ উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত শ্লোক বিলাকৰ অধ্যাপক বহু ঠাইত শূলৰ সৈতে  
অৰ্ধ-সকল ভাবে সাৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে,—যেনে, শুক্লভাৰ ৰূপ বৰ্ণনা কবোতে দিয়া  
শূল সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি এটা উল্লেখ দিয়া হল—

“অনাত্মং পুণ্য কিসলয়মুনঃ কবকটৈ  
বনাবিহং বহু নৱনাবাসিতবসু।  
অথগুং পুণ্যানাং কলমিৰ চ উদ্ভগমনবঃ  
ন জানে ভোক্তাং কবিহ সপুণ্যাততি বিধিঃ ।”

( ২য় অঙ্ক )

ভাঙনি—

“ভেটব ৰূপটি এটি পোহ নোলোৱা শূলৰ নিচিনা, বহু নলপোৱা কুঁহি পাভৰ নিচিনা,  
নিবিজা বশিৰ নিচিনা, সোৱাদ নোলোৱা ন বোঁৰ নিচিনা আৰু পুণ্য বাশিৰ অথও কল  
নিচিনা। অৱশ্যে বিধাতাই ক’ক এই নিৰ্ভল ৰূপটিৰ জোপী কৰে কব নোৱাৰে।”

[ ‘শুক্লভাৰ’ পাঠ্যক্ৰম লক্ষ্যকৰ কবীৰ দাখটো প্ৰদৰ্শন, বাট ৰূপে পোৱা যায়। কিন্তু একেখিনি  
কিতাপৰে বাকি-পণ্ডিত ‘বৰ’ জিণ’ আহে আৰু ‘বৰ’ উপাধিৰই ভেটক আত্মকৰ দিয়া যায় ]।

প্ৰাকৃত ভাষাত বচনা কৰা গীতৰ ঠাইত অল্পকণ জাবাৰ্হবোধক অসমীয়া গীত বচনা কৰিবলৈ পৈণ্ড অল্পবাদকে কোনো কোনো ঠাইত ভাবাহুৱাদৰ আভাৱ লবলগীয়া হৈছে, যেনে—

“অহিনৰ হুলোলুৰো তুং  
কমলভগইনৈতনিকুৰো  
তহ পৰিচুখি অ চুঅমগুখিং  
মহঅৰ বিস্মবিসো সি গং কহং”

( ৫ম অঙ্ক )

ইয়াৰ সজীভ-কণ ভাঙনি—

( হুৰ আৰু তাল ‘আলোয়া আড়াঠেকা’ )  
“জুলিছা আম মগুৰী কিয় হেবা মধুকৰ  
আগেয়ে চুখন কৰি ডাইব মধুৰ অথৰ।  
মতুন মধু বাসনা  
কৰি পুৰাতন ঘিণা  
পুৰিছা হুথ-কামনা সজে মাজ কমলৰ ॥”

প্ৰাকৃত শ্লোক-গীত কাকিব প্ৰকৃত অৰ্থ—হে মধুকৰ, তুমি নতুন মধুলোভী। চুত মগুৰীক নতুন দেখি চুখন কৰি ( আমৰ ন মলৰ বস খাই ) এৰি আহি এতিয়া কেৱল কমলৰ লগত থাকি ( পছম ফুলৰ বস মাথোন খাই ) হুথ কৰিবলৈ পাই ডাইক ( চুত মগুৰীক ) কিয় পাহৰিছা ? ( ৫ম অং )

চুই-চাৰিটা গীতৰ অল্পবাদ প্ৰায় শকাহুগত হৈ পৰিছে, যেনে—

“বহুথ-নিবতিলাবঃ খিঙসে লোকহেতোঃ  
প্ৰতিদিনমথৰা তে বৃত্তিবেহংবিধৈব।  
অহুতৱতি হি মূৰ্গা পাদপত্নীভ্ৰমুকং  
শময়তি পৰিতাপং ছায়য়া সংলিতানাম্” ॥

( ৫ম অঙ্ক )

ইয়াৰ অল্পবাদ—

( ভৈৰবী—হুংবী )  
অয় জগত-পতি তুমি মহামতি  
পৰহেতু কেলেশ ভোমাব।  
নিজ হুথ এৰা পৰহিত কৰা  
প্ৰতিদিনেই বৃত্তি ভোমাব ॥  
বেনে ডক সৰ, কৰে অহুতৱ  
মহাতাপ মূখত নিজৰ।  
ছায়া দান কৰে হুথ-তাপ হৰে  
প্ৰতিদিনে আশ্ৰিত জনৰ।” ( ৫ম অং )

এই অল্পবাদত কেৱল প্ৰথম শাৰী অল্পবাদকৰ যৌগিক সংযোগ, বাকীখিনি শকাহুগত প্ৰায়। সজীভৰূপে প্ৰায় আৰু বচনৰূপে বাচ্য এনে অল্পবাদ যথোপযোগী নহব পাৰে, তথাপিও সাহিত্যৰূপে লৰোদৰ বৰাব ‘শকুন্তলা’ এক সাৰ্বক সকল অল্পবাদ ছবুলি নোৱাৰি

## ৭ম পট

### ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বৰ্ণনাবী

অসমত বগা-বঙালৰ প্ৰথম কল্প পৰ্বোত্তেই এজাক শকুনিৰো প্ৰৱেশ ঘটিল। গোন্ধৰ লগত টেমেকা এই শকুনিগণৰ বিধ-নিধাসত অসমৰ বিভাগীয় আৰু আধাৰনত অসমীয়া ভাষা তিষ্ঠিব নোৱাৰা হ’ল, ইয়াৰ ঠাইত বঙালী ভাষাই হেৰ-পাক দি বহিল। ভাষা-সাহিত্য-কণী পৱিত্ৰ ধৰ্মক্ষেত্ৰত কুক্ৰেত্ৰ বণ হ’ল। ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱ বৰ্ণনাবী বজালে এইদৰে—

(১) লক্ষ্মীনাথে লৌকিক সাধুৰূপৰ বৰ্ণনাৰ্থিত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰিলে,

(২) পদ্মনাথে বুৰঞ্জীৰ নয় সত্যত ছন্দ সজাৰ বহন পানি সাত-ঘৰ কাৰেং সাজিলে।

(৩) দুৰ্গাপ্ৰসাদে ৰাস্তাৰ-ধৰ্মী ধেমেলীয়া নাটৰ জোৰোঙা কাৰুত লৈ সজুন বগৰ কুলিলে;

(৪) বেণুধৰ ৰাজখোৱাই লম্বু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত লেখনী বুলালে;

(৫) চন্দ্ৰধৰে মধুলেহি-বৃত্তি লৈ দূৰ-দূৰণিৰ মধু আহৰণ কৰি সজুন বৌচাক সাজিলে।

পূৰ্বৱৰ্তী নাট্যকাৰ সৰব প্ৰচাৰ-ধৰ্মী নাট্য বলাই যুৰ লুকালে; নাট্যৰসৰ সজুন কুমুৰ ওলাল। পঞ্চপাণ্ডৱৰ ভৈৰৱী নিনানেবে শকুনিৰ প্ৰতিশোধ লোৱা হ’ল। কুক-সৈন্যই প্ৰমাদ গণিলে।

এই পঞ্চপাণ্ডৱৰ কিকিৎ পৰিচয়—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা (খৃ: ১৮৬৮-১৯৩৮) (লৌকিক সাধু কথাৰ বৰ্ণনাৰ্থিত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপক)

লিডিকাই—(খৃ: ১৮৮৯)

দেৱধানী—(খৃ: ১৯১১)

নোমল

পাচনি

চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি

চন্দ্ৰধৰ সিংহ

বেলিমাৰ

জয়দত্তী কুঁৱৰী

প্ৰদাৰৰ বজা—(খৃ: ১৯১৮)

হৰবৰল—(খৃ: ১৯৩১)

বৰবৰুৱাৰ বেঙাল বট বিংপতি—(খৃ: ১৯৩৭)

বাবেবজা (বাঁহী ২১তম বছৰ ১ম সংখ্যা)

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৮৬৮ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰৰ এক সম্ভ্ৰান্ত বৈকুণ্ঠ পৰিহাসক লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰতে জেঠ ভুলীয়া শিকা সাং কবি কলেশীয়া শিকা লাভৰ বাবে কলিকতালৈ যায়। জেঠ তাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত ১৮৮৯ চনত

কলিকতাত 'জোনাকী' কাকতৰ প্ৰকাশ হয় আৰু এই কাকতৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় বুলিব পাৰি। এই সময়তে বঙ্গদেশৰ এক অভিজাত ঠাকুৰ বংশৰ সৈতে তেওঁৰ নৈকায়িক সংঘৰ্ষ ঘটে। তেওঁ গোটেই জীৱন প্ৰায় অসমৰ বাহিৰত কটাব লগীয়া হয়। উৰিষ্যাৰ, সখলপুৰতো বহুদিন কাটব ব্যৱসায় কৰি জীৱন নিৰ্বাহ কৰিব লগীয়া হৈছিল। অসমৰ বাহিৰত থকা সত্ত্বেও তেওঁ দিনে-নিশাই অসমৰ চিত্ৰ বিচিত্ৰ ৰূপকেহে যাতোন তেওঁৰ কল্পনা ৰাজ্যত দেখিবলৈ পাইছিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ সাহিত্যত ৰূপে-বসে-গছে বিধে বিধে বিকসিত হৈ প্ৰতিভাত হৈছিল। পদ্ম, পদ্ম, নাটক, প্ৰবন্ধ-নিবন্ধ, সমালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতেই তেওঁ হাত দিছিল আৰু য'তে হাত দিছিল তাতে কৃতিত্ব অৰ্জন নকৰি থকা নাই। বেজবৰুৱাৰ নাম লগেই আমাৰ পোনেই মনত পৰে তেওঁৰ হাস্যবসান্ধক ৰচনাবোৰলৈ। নাট্যকাৰৰূপেও তেওঁৰ কৃতিত্ব ৰচনাৰ হাস্যবসান্ধক দিশটোৰে আৰু খেমেলীয়া নাটবোৰতহে অধিক।

লৌকিক সাধুৰূপৰ ওপৰত খেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপনঃ—তেওঁৰ খেমেলীয়া নাট এইকেইখন, 'লিডিকাই', 'নোমল', 'পাচনি', 'চিকৰপতি-নিকৰপতি', 'হৰবৰল', 'বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষ্ট্ৰিবিংশতি', 'লিডিকাই' নাটখনৰ প্ৰকাশ 'জোনাকী'ৰ ১ম সংখ্যাত আৰম্ভ হৈ দ্বাদশ সংখ্যাত সমাপ্ত হয়। 'মোৰ জীৱন সৌৱৰণ'ত বেজবৰুৱাই লিখিছে যে, ১৮১০ শকৰ বাঘ মাহত 'জোনাকী'ৰ প্ৰথম সংখ্যা ওলায়। সেই সংখ্যাৰ পৰা এবছৰলৈকে সেটাবি নিছিগাকৈ 'লিডিকাই' নাটখনি ছপা হৈ থাকে। প্ৰতি সপ্তাহৰ অনিধাৰ আৰু দেওবাৰৰ দিনা তেওঁ কলিকতাৰ ইডেন উপবনৰ নিজান গছৰ তলত বেকৰ ওপৰত বহি 'লিডিকাই'ৰ একো অধ্যা় লিখিছিল। 'লিডিকাই'ৰ সাধুটো তেওঁৰ মনত থকা বাবে কোনো 'প্লট' নগঢ়ি মনত বেনে ভাবে আছিল তেনে ভাবেই একেবাৰেই লিখি গৈছিল আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱাই খেমেলীয়া নাটৰ পাণ্ডৰি খেলিলে বুলি ক'ব পাৰি। ছেয়-গুণাতি-কব্ৰৰ পিছত প্ৰায় ডেৰবুৰি বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত বিশেষ গুৰু নাট ওলোৱা নাই। এই কালছোৱা খেমেলীয়া নাটৰ আবিৰ্ভাৱ কাল। এই সময়ত বঙ্গ-সাহিত্যৰ কবলত পৰি অসমীয়া সাহিত্য প্ৰায় লুপ্তপ্ৰায় হ'ব ধৰিছিল। জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ শিক্ষা-নীচাৰ প্ৰসাৰ প্ৰায় হ্ৰাস পাই আহিছিল। এনে এটা দুৰ্বোধৰ 'দোমোজাত আধাৰ সাহিত্যিক কেইজনমানে খেমেলীয়া নাটেৰে বাইজৰ মাজত কলা-কৃষ্টি বিলাস-বিনোদৰ যোগান ধৰিলে।

তেওঁৰ খেমেলীয়া নাটবোৰ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব পাৰি—(১) অহঙ্কৃত, (২) মৌলিক। পৌৰাণিক নাট 'দেৱবাৰী'ত বাবে বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম ৰচিত নাট চাৰিখন অহঙ্কৃত আৰু লৌকিক সাধু ৰূপৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচিত। আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্য পাশ্চাত্যৰ অহঙ্কৰণত যুগত ক'ৰা বুলি বি এটা মত প্ৰচলিত হৈ আছে, সি কেৱল নাটকৰ বাহ্যিক ৰূপটোহে। বেজবৰুৱাৰ খেমেলীয়া নাট্যবলীলৈ মন কৰিলেই দেখা যায় যে সেই সময়ত তেওঁৰ পাশ্চাত্য অহঙ্কৰণৰ প্ৰেৰণা-বলী ইংৰাজী আৰু ৰঙালী

সাহিত্যই বেছি। কিন্তু ইংৰাজী আৰু বঙালী খেমেসীয়া নাটমোৰ অৱস্থা সাধুকাৰ কপান্তৰ নহয়; এইবোৰ সামাজিক, কল্পনামূলক, অথবা পৌৰাণিক।

জিতিকাই—নিতাই, সত্যই, ভোলাই, ঘৰাই, ভিতাই, পুৰাই আৰু ফলাই নামৰ সাতটা নিচেই অজ্ঞা ককাই-ভাই আছিল। পিতাকৰ মৃত্যুৰ পিছত সিহঁত হাহাকাৰত পৰিল। এদিন জোনাক-ৰাতি কেউটি একেলগে ওলাই গৈ কোন বাৰি খোজা পকা চপৰাণি এছালিচা দেখি তাকে সাগৰ বুলি ভাবি লাফুৰি পাক হব ধৰিলে। এইকৰে ৰাতি পুৱাল আৰু সিপাৰ হৈ সিহঁত সাতজন আয়েনে বাই গৰি চাব ধৰিলে। এজিটোৱে গৰি নিজক বাদ দিয়ে আৰু লেখত হজন হাজ হকৈগৈ। এনেতে তাত দেউৰাৰ বাহু উপস্থিত। অজলাইতৰ কাণে দেখি টেঙৰ বাহুণে হুৰিলে বোলে হেৰোৱা ভায়েকটোক উলিয়াই দিলে সিহঁতে ভেওঁক কি দিব। কেউটাই ভেওঁৰ দৰত বৰী হৈ থাকিব বুলি কথা দিলে আৰু সেই মতে থাকিলগৈ। গজ মূৰ সিহঁত। বাহুণৰ বহুখা হৈ সিহঁতে কতনো অদ্ভুত অপকৰ্ম নকৰিলে। এদিন বাহুণৰ মাকৰ মূৰৰ ওপৰত ধানৰ ভাতবি পেলাই মূৰহঁতে বুঢ়ীৰ মৃত্যু পৰ্য্যন্ত ঘটালে। তেতিয়া বাহুণেও ভাব হোব তুলিবলৈ বুলি সিহঁতক বধ কৰাৰ এটা অপুৰুষাত উপায় উলিয়ালে। সেইমতে এদিন গছৰ এৰ্কাত ভাল এটা কাটি সিহঁতক কাপপাতি ধৰিবলৈ কয়। ভিতাইহঁত বাজে হোলপোজ কৰত ছটাই তাকে জনি কাপপাতি ধৰিলে আৰু মৃত্যু-মুখত পৰিল। ভিতাই অঙ্গণ টেঙৰ। সি কাপপাতি নধৰিলে আৰু সেইবাবে কোনো মতে জানিবা সাবিল। তাকে বাহুণে জেঠেবিয়েকৰ হুঁচুৰাই বিব খুৱাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰি চিঠি দিছিল, কিন্তু ভিতায়ে বাহুণৰ চিঠিখন বদলাই বাটত অইন এখন লিখি দিলে যে বাহুণৰ খুলশালিয়েকক ভাব সৈতে বিয়া দিব লাগে। সেইমতে ভিতায়ে দেউৰাৰ বাহুণৰ খুলশালিয়েকক বিয়া কৰাই লৈ ঘৰ পালেহি। বাহুণে ঘটনা বিপৰীত দেখি ভাজ্যৰ মানিলে।

মোমল—নাহৰ-কুটুকা নামেৰে এটা হোজা পাৰ্শীয়া মাহুহ, নিচলী ভাব বৈশীয়েক। সিহঁতৰ পাচোটাটোক ল'ৰা উপজি মৃত্যু-মুখত পৰে। খেৰৰ পেটমোচা ল'ৰাটো ওপজাত বৈশীয়েকৰ কথা মতে নাহৰ-কুটুকা গোসাই-কৈবৰৰ ঘৰলৈ গ'ল ল'ৰাটোৰ বাবে নিৰ্জালি-প্ৰসাদ একেবা আনিবলৈ বুলি; লগতে গোসাই-কৈবৰৰ মুখে ভাব নাম এটাও আনিব। নাহৰ-কুটুকাৰ এটা দোৰ বে সি বেই সেই কথাকে বিতাতে পাহৰি যায়। আক্বেৰেখে গৈ সি এদিন আঠাঘাৰাৰী সজাখিকাৰ গোসাইৰ ঘৰত সেই উদ্দেশ্যে উপস্থিত হৈছেগৈ। গোসায়ে ল'ৰাটোৰ দ্বাৰা 'মোমল' বুলি। কিন্তু সি আটোতে বাটতে পাহৰি ঘৰ পাই "মোমল" "মোমল" কৈ চিকৰিব ধৰিলে। বাউ বেলিব খোজা কেইটাহান মাৰবীয়াই তাকে জনি সিহঁতক লগত বেলিবলৈ বাধা দিয়া বুলি ভাবি ডাক কিলালে। ইয়াৰ পিছত সি 'মোমল'ৰ বদলি 'নহৰ' হ'ল ঐ 'নহৰ' হ'ল এইবুলি বহুত দ্বাৰে চিকৰি আছে। ইয়াকে জনি সদৰ-বাজী কৰি অহা গায়ক-বায়নৰ দল এটাই জেঠবিলাকক ঠাট্টা কৰা বুলি ভাবি ডাক আকৌ ল'বলৈ লোৱালে। 'মোমল'

নাহটো ভাব আৰু বসন্ত নপৰিল। সি বৰলৈ গৈ বৈশ্বকৰ আগন্ত নাহটো 'মেমেল' দিয়া বুলিহে ক'লেগৈ।

পাঁচনি ধৰাই নামৰ গাঁৱৰ এজন পাঁচনি; তেওঁ বৰলৈ অতিথি আহিলে ভাল পায়; কিন্তু বৈশ্বকৰ ভাব বিপৰীত। এবাৰ আলহীক তাই পাঁচনিৰ হতুৱাই ঢেকী-ঘোৰাৰে খেদালে; আকৌ এবাৰ আলহী এজনক দেহুৰী-পোৱালিৰ বঙহেৰে ভাত খুৱাব বুলি কাকি দি ছল কৰি খেদাই পঠিয়ালে।

চিকৰ্পতি-মিকৰ্পতি - চিকৰ্পতৰ ৰাজ্যৰ বিচাৰালয়ত মানাৰকৰ বিচাৰ চলিছে। কিন্তু তাত থকা বিখ্যাত চিকৰ্পতি নামৰ চোৰ এটা কোনো বতেই ক'তো থকা নপৰে। এবাৰ বজাই তাক কয় যে সি যদি বজাৰ হাতৰ আঙুলিৰ চিৰি আঙঠিটো চুৰ কৰি নিব পাৰে তেতিয়াহলে তাক বৰ-চোৰৰ খিতাপ দিব। চিকৰ্পতি সেই কাৰ্য্যত কৃতকাৰ্য্য হ'ল আৰু তাক বৰ চোৰৰ খিতাপ দিলে। তাৰ অনাধাৰণ বুদ্ধিৰ কথা জানিব পাৰি বজায়ে তেওঁৰ জীয়েকৰ বাবে বজাৰ ল'ৰা এটা যোগাব কৰি দিবলৈ তাকে খটক পাতিলে। ৰাজ-অজ্ঞবোধ বকা কৰি সেই উদ্দেশ্যে এদিন গৈ সে ডিঙা নগৰৰ বজাৰ ঘাটত নাঙ ৰাখিলেগৈ। তাতো মিকৰ্পতি নামে এটা বৰ-চোৰ আছে। সি বুদ্ধি কৰি মাৰৰ সকলো বস্তু লুট ভাব ৰাখি বৰলৈ যাব ধৰিলে। চিকৰ্পতিয়ে সেই চোৰেই যে মিকৰ্পতি এই কথা জানিব পাৰি মিকৰ্পতিৰ দৰে নিজকে সজাই তিনি-পৰীয়া মিশা মিকৰ্পতিৰ ঘৰ পালেগৈ আৰু মিকৰ্পতিৰ বৈশ্বকৰ চুৰি মাগবোৰ উলিয়াই নিবলৈ ক'লে, নহলে বজাই হেনো খবাই নিবহি। মিকৰ্পতিৰ বৈশ্বকৰে তাকে নিজৰ স্নিহাৰে বুলি ভাবি সকলো বস্তু উলিয়াই দিয়ে আৰু সি লৈ গুচি যায়। লিহুদিয়া পুৰা মিকৰ্পতিয়ে প্ৰকৃত বহুত বুদ্ধিৰ পাৰি লৰালৰিকৈ গৈ চিকৰ্পতিক ঘাটত লগ ধৰিলেগৈ, দুয়ো বিভাতে মহামিহ হৈ পৰিল আৰু মিকৰ্পতিৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শ বতে কাৰ কৰি চিকৰ্পতৰ বজাক জোৱায়েক যোগাব কৰি দিলেগৈ; তাৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ'ল।

লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত বহুত হোৱা বাবে দাউদ কেইখনৰ বুলি বিষয় বস্তুত বেজবকৰাৰ মৌলিকতাই আৰু সেই শিল্পৰ পৰা চাবলৈ গলে কেউখন দাউদ কাহিনী নবন্ধে বস্তুত কথিবলগীয়া বিশেষ একো নাই। তথাপিও স্বাদ-কাল-বিভাগত, কাহিনী-উপস্থাপনত, বচন-বীতিত আৰু ঠায়ে ঠায়ে সাহাজিক চিত্ৰ চিত্ৰণত লিখকৰ মৌলিকতাই দেখা দিছে। 'লিভিকাই'ত সাতোটা ভায়েক-ককায়েকৰ ই যে তেজাকালৰ কাহিনী এই কথা সাধুটোৰ পৰাই জনা যায়। ইয়াৰ ঘটনাবলী বংলুৰ। 'মোমল' একে শিল্পৰ ঘটনা যথোন। 'পাঁচনি' আৰু 'চিকৰ্পতি-মিকৰ্পতি'ৰ কাল দিগ্ৰহ কথিব মোহাৰি; বুলি উল্লেখ কেইটাব জীৱনব্যাপি বহু থকা বিভিন্ন ঘটনাৰ বিষয়ৰ ইয়াত দাউদৰ আকাৰত উপস্থাপিত কথা হৈছে। একোখন ঠাইৰ ঘটনা বুজাবলৈ সেই ঠাইৰ বাবে একোটা

‘ আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত প্ৰকাণ্ডৰ বশভেৰী (বেজবৰুৱা) ১৫৩

স্বকীয়া ‘দৰ্শন’ দিয়া হৈছে আৰু ইয়াৰ ফলত কোনো কোনো ‘দৰ্শন’ অতি চমু হোৱা বাবে অভিনয়-বিষয়ত কিঞ্চিৎ অসুবিধা নহৈ থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, নাৰবীয়াইতক ‘নোমল’ বুলি কবলৈকে ‘নোমল’ত এটা স্বকীয়া ‘দৰ্শন’ সংযোজন কৰিবলগীয়া হৈছে (৪ৰ্থ দৰ্শন)। সেইদৰে “নহব হ’ল ঐ নহব হ’ল” বুলি কবলৈ আকৌ এটা ‘দৰ্শন’ দিয়া হৈছে (৫ম দৰ্শন)। সেইদৰে ‘পাঁচনি’ৰ ৪ৰ্থ ‘দৰ্শন’ত পাঁচনিৰে বৈশীয়েকক নামঘৰত বস্তু এগছ দিয়াৰ কথাৰাৰ মাথোন কৈছে; আৰু ইয়াৰ বাবে দৃষ্টান্তৰ একেবাৰে অনাবশ্যক। এইবোৰ কথা অন্ত্যন্ত ‘দৰ্শন’ৰ সৈতে সহজে সংযুক্ত কৰিবৰ উপায় থকা সত্ত্বেও স্বকীয়া দৃষ্ট দিয়াত নাট্যকাৰে অভিনয়-নিশ্চোটলৈ সন্ধান মনোনিবেশ নাই কৰা যেন দেখা যায়। অন্ত্যন্ত ‘দৰ্শন’বোৰত স্থান-কালৰ প্ৰয়োজনাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰী হৈছে। কাহিনীৰ জকাবোৰ সাধুকথাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হলেও ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই তুমুক মাৰি মূল সাধুকথাৰ চাৰিবেৰৰ ভিতৰতে নানাভাৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। তাৰে কেইটামান উদাহৰণ তলত দিয়া হ’ল—

(১) তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰ প্ৰায়েই বৈষ্ণৱ-ভাবাপন্ন। তেওঁলোকৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত কীৰ্ত্তন-দশমৰ পদ-আবৃত্তি আৰু কৃষ্ণকথা অতি সঘন। ‘লিডিকা’ত নিতানে জাত লগাই গায় “পাৰ কৰা এ ববুনাথ সংসাৰ সাগৰে”; তিভায়ে গায় — “চক্ৰবাত অহবে কৃষ্ণক নিলে হৰি” ইত্যাদি। তিভায়ে সাধুকথা এটা কওঁতেও “কৃষ্ণক চিন্তি” বুলিহে আবৃত্ত কৰে; ইও আকৌ ‘ববসবাহ’ খাবলৈ যোৱা বুঢ়া-বুঢ়ীৰ সাধুহে। সেইদৰে দেউৰামেও হাতত ফুলৰ কুকি লৈ কীৰ্ত্তনৰ পদ মাতিহে প্ৰবেশ কৰিছে—“পাচে জিনয়ন দিয়া উপবন” ইত্যাদি। ‘নোমল’ত ভাগৱতীয়ে দশাৱতাৰ স্তোত্ৰৰপদ একাকি গাই গীতা-ভাগৱত আদি শাস্ত্ৰৰ আলোচনা কৰিব ধৰে। ইয়াত উল্লেখ কৰা আঠীয়াবাৰী সজ্ঞখনো বৈষ্ণৱ সত্ৰৰ অস্বৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। গোঁসায়ী মাধৱদেৱৰ ‘দধিমখন’ নাটৰ আখৰা কৰিবলৈ ডকতক আদেশ দিয়ে। ‘পাঁচনি’ত ধৰ্ম্মাই পাঁচনিৰে হৰি-নাম স্মৰণ কৰি একাধিকবাৰ বৈষ্ণৱী শাস্ত্ৰৰ পদ মাতে—“যত দেখা ভাৰ্য্য-পুত্ৰ সবে অকাৰণ” (৩য় দৰ্শন), “কুকুৰ শিকল গাধৰো আতমা বাম” (৫ম দৰ্শন)। ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’ত চৰ্কাৰী আদালততো বিখ্যেৰ উকীলৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত “হৰি কথা অমৃতৰ সম্যকে অমৃত প্ৰাণ” শুনা যায় (১ম দৰ্শন); ৰামাজ্জ, শহৰাচাৰ্য্য আদি বিষয়েও আলোচনা হয়।

(২) নাটবোৰত বিয়া-সবাহ আদি বিবোৰ অল্পষ্টানব দৃষ্ট দেখুউৱা হৈছে সেইবোৰ অসমীয়া স্নিত-পদ, জোবানাম, যোজনা-কৰা আদিৰে ভৰপূৰ।

(৩) ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত বঙালী ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিয়ে অসমৰ ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিক অপ্ৰতিমাই ধৰি মূৰ লাভিব নোৱাৰা কৰি পেলাইছিল। ‘নোমল’ত আঠীয়াবাৰীৰ সজ্ঞাধিকাৰে বজলা নাট বচনা কৰা কথাৰ উল্লেখ আছে আৰু তাৰ ওপৰ বথানি গোঁসায়ী আৰু কেইবোম গায়নে এইদৰে কৈছে—“বজলা নাটকৰ বৰ ভেজ।

অসমীয়া নাটৰ নিচিনাতো আৰু সি মেৰুমেৰীয়া নহয়।" গোঁসাই—“এৰা, মাথৰনেহে কৰা অসমীয়া ‘দধিমথন’ আৰু মোৰ এই বজলা ‘দধিমথন’ এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ বচনা কৰা গীত এটাৰ মূৰৰ ফাকি গাওঁ জনা, পিছৰ কেইফাকি মনত নাই—

“আবে নন্দ আইল, নন্দ আইল  
নন্দ আইল হৰা,  
আবে হুজুন লোক দাড়ায় আছে  
খাই কি নেখায় গুৰা।”

কেহো—কি হুন্দৰ! কি হুন্দৰ! বচনাৰ কি ভেজ। এইবাবেই আৰুবেলি প্ৰভুজগন্নাথে কৰা বজলা ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত মাহুচে নামঘৰ নধৰা হৈ পৰিছিল, আৰু মহাপুৰুষৰ অসমীয়া ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত তেনে মাহুহ হোৱা কোনে ক’ত দেখিছে? (তৃতীয় দৰ্শন)।

(৪) প্ৰাচীন অসমৰ কৃত্ৰিম পত্ৰ-লিখন-বীতি এটা ‘লিভিকাই’ত পোৱা যায়। ভিত্তাহক বধ কৰাবলৈ দেউবামে জেঠেৰীয়েকলৈ এইদৰে চিঠি লিখিছিল—

“৬শ্ৰীশ্ৰীহৰি

বংপুৰ। কপ্ত পত্ৰমিহং মাৰ্গশীৰ্ষ ৩ শকে ১৬০৮।

মম প্ৰাণাধিক জেঠেৰি!

কাৰণ কেইবা দিবস যাবৎ তোমাৰ মঙ্গলামঙ্গল পাবৰ জন্তে গৌণ হোৱা দেখি চিন্তিতাত্যস্ত আচো। পত্ৰ লিখি চিন্তা দূৰ কৰিবা এইমাত্ৰ ভাপ।

১ দফা—উদনন্তৰ এই পত্ৰবাহক মোৰ লিভিকাই। সি আমাক স্বামী-স্ত্ৰী উভয়েকে মধ্যবাজি নিদ্ৰিতাবস্থাত ঘৰত জুই দিয়া পুৰি মাৰিবৰ জন্তে প্ৰেৰিত আছিল।..... ইত্যাদি।

অলমতিবিস্তৰেণ। ইতি

তোমাৰ স্নেহ এৱ মঙ্গলাকাজী

শ্ৰীদেৱবাম দেৱ শৰ্মাণঃ।”

লৌকিক সাধুকথাবোৰ যুগ-নিৰপেক্ষ হলেও ‘চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি’ৰ প্ৰথম দৰ্শন অৰ্থাৎ বিচাৰালয় দৃষ্টত অসমৰ বৃটিছ ৰাজত্বৰ আদি যুগৰ কাছাৰীঘৰৰ বিষয়-ববীয়া উকীল, আচামী, গুচৰীয়া, পেচ্কাৰ আদিৰ চলন-স্বৰণ, কথা-বতৰাৰ এটা বাস্তৱ চিত্ৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কাহিনী-ক্লিয়ত নাট্যকাৰ লৌকিক সাধুকথাৰ ওচৰত ধৰ্ম্মা হলেও স্থান-কালৰ সঙ্গতি ৰাখি তাক নিয়াৰিকৈ উপস্থাপিত কৰাত ভেটৰ নাট্যকলা-কৌশলৰ পৰিচয় পোৱা গৈছে। কেউটা কাহিনী প্ৰায় অলৌকিক আৰু অস্বাভাৱিক হোৱা বাবে যেমেলীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু ৰূপে অল্পপযোগী হোৱা নাই। তাতে লিখকৰ বসন্তৰুপ প্ৰকাশভঙ্গীয়ে অল্পত ৰূপে ক্লিয়া



কবি বসব মৌ-চাক সজাই সকলোকে তাৰ সোৱাদ দিব পাৰিছে। বেজবৰুৱাই ভাষাৰে ইন্দ্ৰজাল ভৰি প্ৰকাশভঙ্গীৰে মোহিনী বাণ মাৰিব পাৰে। তেওঁ ধেমেলীয়া নাট কেইখনত যি ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছে সি গাৰ্ভালীয়া কথা ভাষাৰ হুবহু ৰূপ। তাত নাটকীয় ভাষা বুলিবলৈ একো নাই; জুতুৱা ঠাচ, প্ৰবচন, ফকৰা যোজনা, গীত পদ আদিৰে ভাষা মেত্ৰম্বা। নিচলীয়ে ‘নোমল’ত কালি থকা কেচুৱাটিক নিচুকাইছে এইদৰে—

“ঐচ্ ঐচ্ এ বান্দৰ পোৱালি।

বাট টোকাই লৈ যায় পিঠি জোকাৰি।”

‘লিতিকাই’ত তিতায়ে ভাবিছে—“কি ভয়তৰ কথা। কি মহা কান্ধ। ওক! ওক!!  
বিতলীয়াৰ কথাটো গোটেই মিছা!.....কঠালগুটি ভাতত দি একাহী ভাত খোৱা বামুণে  
নাহৰতকৈ স্নাত্তি ওলাবলৈ আহিছে।” (৫ম অঃ)

শ্ৰব্য সাধুকথাক দৃশ্যকাবলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত নাট্যকাৰ সকল হৈছে, সন্দেহ নাই; কিন্তু কেইটামান কথাই নাট্যকাৰৰ বসবাজৰূপী গোঁৱৰত দোষৰ কিঞ্চিৎ ছিটিকনিও নেপেলাই থকা নাই। কোনো কোনো নাটত তেওঁ খোৰা, খোনা, পেটুৱা বামুণ, মংগু আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰিছে। কোনো কোনো ঠাইত মাহুতৰ অন্তৰ্ভূত ভাষা আৰু উচ্চাৰণ-গত দোষ লৈ তেনে প্ৰয়াস কৰিছে, কোনো কোনো ঠাইত সাম্প্ৰদায়িক ৰীতি-নীতি দুই এটাৰ ওপৰতো বিৰূপ মন্তব্য কৰি এই চেষ্টা কৰা দেখা যায়। সঙ্গত প্ৰহসনবোৰত দেৱ-দেৱতাসকলৰ অঙ্গ-বিকলতা আৰু চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য দেখুৱাই ঠায়ে ঠায়ে হাস্যৰসৰ উদ্ভাৱনাৰ চেষ্টা আছে। বেজবৰুৱাৰ নাটত এনে চেষ্টা সংস্কৃত প্ৰহসনৰেই স্বদূৰ-প্ৰসাৰী প্ৰতিবিম্ব হব পাৰে। কিন্তু এনে চেষ্টা যুক্তিকৰ নহয়, মানৱ সমাজৰ কচিকৰ নহয়। ‘লিতিকাই’ত মনাই খোনা, তিতায়ে বামুণৰ সাধুকথা এটা কঠতে বামুণৰ লগুণভালৰ ওপৰত থিটো দৃষ্টি পেলালে সি বামুণ সম্প্ৰদায়ৰ কচি-বিগৰ্হিত। বেজে বামুণক কৈছে যে তেওঁ গাৰ পৰা লগুণভাল নাতৰালে তেওঁৰ সেই জাতি লাও খাই হোৱা পেটৰ অস্বস্তি ভাল নহব। বামুণে সেইদিনাৰ পৰা ভয়ত লগুণভাল হাতত ওলোমাই লৈ ফুৰিব ধৰিলে।

পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাটৰূপে বেজবৰুৱাই এখনো নাট লিখা নাই যদিও ‘হৰবৰল’ আৰু ‘বৰবৰুৱাৰ বেতাল বৰ্ত্তি বিংশতি’ত এইবিধ নাটৰ অৰূপ আভাস পাবলৈ আছে। তিনি অঙ্কীয়া সামাজিক নাট ‘হৰবৰল’ত আধুনিক শিক্ষিতা নাৰীৰ এটি চাৰিত্ৰিক দিশ ফুটি উঠিছে। হেডমাষ্টৰ গোলোক চন্দ্ৰ বৰাৰ পত্নী কল্পিণী বৰা এগৰাকী আই-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী। তেওঁ মহিলা সমিতি এখনৰ সম্পাদিকাও। ললিতা নামৰ আইন এগৰাকী বি-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী; তেওঁ বাগিছা এখনৰ পৰিচালক গীতৰামৰ পত্নী। ছয়ো গৰাকী মহিলা সমাজ-সেৱিকাৰ আদৰ্শৰূপে অঙ্কিত হৈছে; কিন্তু অৰ্থাত্মত্বত তেওঁলোকৰ অৱস্থা ক্ৰমাগতয়ে অতি শোচনীয় হৈ পৰিল। কেৱল সমাজ-সেৱাই মাহুতৰ জুতুৱায়, জীৱিকা-উপাৰ্জনৰ বাবে মাহুতক টকা লাগে, আৰু টকা উপাৰ্জন কৰিব লাগিলে মাহুতজন অলপ টকটকীয়া হব লাগে। নাটখন প্ৰকাশ হয় ‘বাহী’ৰ ৮৫০ শক, বিংশতম বছৰ একাদশ সংখ্যাত। ‘বৰবৰুৱাৰ

বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি'ও অইন এখন কৃষ্ণ সামাজিক নাট। ইয়াৰো প্ৰকাশ হয় 'বাহী'ৰ ১৮৫৪ শক, একবিংশতিতম বছৰ ৭ম সংখ্যাত।

[ পৰৱৰ্তী পৃষ্ঠাত এই নাটখনৰ আৰু 'গদাধৰ বজা'ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য ]

**চক্ৰধ্বজ সিংহ**—এই নাটখনৰ মূল বিষয়-বস্তু নাট্যকাৰে হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ 'শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ' নামৰ প্ৰবন্ধ, গেইট্ চাহাবৰ 'অসম বুৰঞ্জী' আৰু উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাৰ কিতাপ এখনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছে। প্ৰথমটো প্ৰবন্ধ তাহানি 'উবা' নামৰ কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল। গোস্বামীদেৱৰ মতে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দত শেষ হয়। ১৬৭০ খৃষ্ট চক্ৰধ্বজ সিংহৰ মৃত্যু ঘটে আৰু উদয়াদিত্য বজা হয়। কিন্তু গেইট্ চাহাবৰ বুৰঞ্জী আৰু অন্যান্য দুই এখন বুৰঞ্জীৰ মতে উদয়াদিত্যৰ দিনতহে এই যুদ্ধ সমাপ্ত হয় বুলি কোৱা আছে। বেধবৰুৱাই গোস্বামীদেৱৰ মত অনুসৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ চক্ৰধ্বজসিংহৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে শেষ হয় বুলি দেখুৱাইছে। জয়ধ্বজ সিংহ বজাৰ দিনত আউৰেঞ্জীবৰ আদেশ অনুসৰি বিপুল সৈন্যবাহিনী লৈ মিৰজুমলা অসম পায়হি আৰু বজাক সৈতে সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ কৰি যুদ্ধ অভিলಾষ এৰি উলটি গুচি যায়। চক্ৰধ্বজ সিংহই (ৰাজত্বকাল ১৬৬০-১৬৭০ গৃ:) সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱৰ মতে তেওঁৰ দিনত মোগলৰ প্ৰাপ্য ধন-বিত্ত নিদিয়াত মিৰজুমলাই পুনৰ আহি যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। এয়ে শৰাইঘাট ৰণৰ স্বত্বপাত। লাচিত বৰফুকনৰ সেনাপতিত্বত অসমীয়াই দেহে-কেহে এই ৰণত যোগ দিয়ে আৰু ইয়াতে মোগলৰ শোচনীয় পৰাজয় ঘটে। "মোৰ দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়"—দেশপ্ৰাণ লাচিতৰ এই অমৰ বাণীয়ে এই যুদ্ধত মন্থশক্তিৰ দৰে বিদ্ৰাৱ-সঞ্চাৰে যি অলৌকিক ফল দেখুৱালে সি অসমীয়াৰ প্ৰাণত আজিও উৎসাহ-উদগনিৰে কৰ্তব্যৰ ইঙ্গিত দি আহিছে।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ' পাঁচ-অঙ্কীয় বুৰঞ্জীমূলক নাট। প্ৰকাশ-ভঙ্গী সৰল সহজ গন্ত, ঠায়ে ঠায়ে গীত-পদ ফকৰা-যোজনা আদিয়ে নিবস গন্তৰ বুকুত সৰস কাব্য স্থা ঢালি উপাদেয় কৰি তুলিছে। দুটামান চৰিত্ৰৰ মুখত হাস্য-বসাত্মক কবিতাৰ সঘন উক্তিয়ে বুৰঞ্জীমূলক নাটখন একোবাৰ যেন খেমেলীয়া নাটৰ শ্ৰেণীলৈ টানি নিব খোজে। তথাপিও বুৰঞ্জীৰ জুমুঠিতেইহে নাট্যৰ সৃষ্টি হৈছে। স্বৰ্গদেও চক্ৰধ্বজ সিংহ নাম-ভূমিকাক্ৰমে দুই-চাৰিবাৰ স্থানখন দেখা দিলেও, এই চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তু স্থাপিত হোৱাত চক্ৰধ্বজ সিংহ নামাকৰণ যুক্তি-সঙ্গত। মোগল বজাক সন্ধি চুক্তিমতে প্ৰাপ্য ধন-বিত্ত মিৰলৈ বাধা দি চক্ৰধ্বজ সিংহই বজাৰ বৰ-চ'ৰাত ঘোষণা কৰিলে "পাটচালৈ পঠিয়াবলৈ বুলি যি সাত লাখ টকা বৰজনি তোলা হৈছিল, সেই টকা আৰু দিয়া নাযায়, তাৰে সুজৰ খৰচ চলোৱা যাব।" (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। ইয়াতেই নাট্য-বস্তুৰ 'আৰম্ভ'। বজাই লাচিতক 'বৰফুকন'ৰ খিতাপ দি ৰণৰ বাবে প্ৰস্তুত হ'বলৈ আদেশ দিয়ে; বাহবাৰীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত বজাৰ জয়ধ্বনি-সূচক তক্তভাৰ ওজাৰ "জয় জয়োজ্ঞাস" উলাহ উদাস্ত বাণীত উজ্জালিত হৈ অসমীয়া সৈন্যই লাচিতৰ অধীনত ৰণত জপিয়াই পৰে। এইখিনিতেই নাটৰ 'প্ৰবন্ধ'। কিন্তু প্ৰাপ্ত্যাপাশ, 'নিয়ন্ত্ৰাণ্তি' আৰু 'ক্লাগৰ' নামৰ বাকী তিনিটা অৱস্থাৰ নিৰূপণ কৰি দেখুৱাবলৈ নাটখনত থল নাই।

## ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱ



লক্ষ্মীনাথ বজ্জবৰুৱা



চক্ৰবৰ্তী (ডাঃ) পান্ডৱ

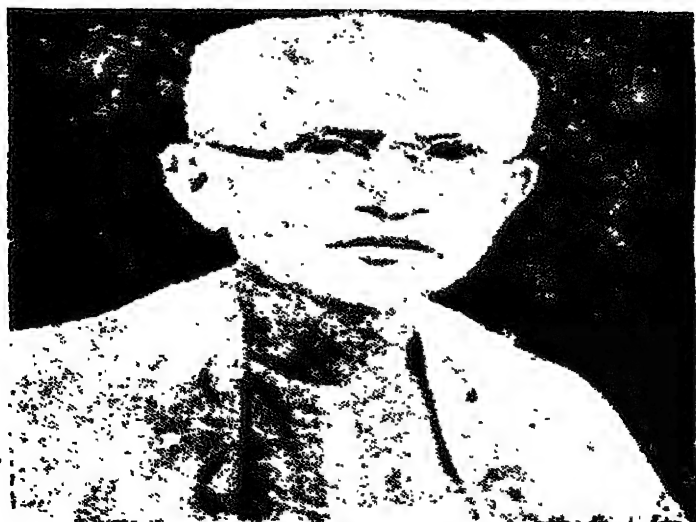


দুৰ্গী প্ৰসাদ দত্ত মজিন্দাৰ-বৰুৱা

‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱ চিত্ৰ, লগতে, হানাস্থৰত দিয়া ‘অতুল হাজৰিকা’, ‘কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য’ আৰু ‘প্ৰবীণ মুকন’ৰ চিত্ৰ কেইখন ত্ৰিঅতুলেন্দ্ৰ হাজৰিকা দেৱৰ সৌজন্যত প্ৰাপ্ত।



বেণুধর বাজখোরা



চন্দ্রধর বকরা

শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ বাবে সৈন্ত-সামন্তকে আদি কৰি যুদ্ধৰ দ্বাৰতীয় আছিল-পাতি-প্ৰভুতিৰ বাতৰি দিয়া হ’ল; প্ৰধান যুদ্ধখনৰ আগতে হৈ যোৱা বাহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখলি আৰু বৰনদীৰ মূখৰ খণ্ডযুদ্ধ চাৰিখনতো অসমৰ বিজয় বাতৰি চৰিত্ৰৰ মুখৰি প্ৰচাৰিত হোৱা শুনা গ’ল। সেইবাবে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-জয়ৰ বাতৰিও চৰিত্ৰ-সমূহৰ মুখে মুখেই থাকিল। আদিবপৰা অন্তলৈকে যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত এই কাহিনীটো নাট্যকাৰে একেবাৰে যুদ্ধযুদ্ধ কৰি ৰূপায়িত কৰি পেলাইছে। প্ৰায়বোৰ বাতৰিয়েই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰাত এপিনে নাটকীয় কৌশল এটিৰ আভাস পোৱা যায় যদিও, নাট্যৰন সৃষ্টিৰ পিনৰ পৰা চালে এই কৌশল নাটকলা ৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ, বস-সৃষ্টিয়েই যদি নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হয়, ই বস-সৃষ্টিত বাধা জন্মাইছে যেতিয়া এই কৌশলত কুশলতা নাই। তদুপৰি এখন পত্ৰ-বহুল নাটকৰূপে সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত অভিহিত হোৱাত এই কৌশল দোষতহে পৰিগণিত হৈছে বুলিব লাগিব। অৱশ্যে হাত্তৰসিক বেজবৰুৱাই ইয়াৰ প্ৰতিকাৰৰ ব্যৱস্থা কৰিছে অইন প্ৰকাৰে। গজপুৰীয়াক কেন্দ্ৰ কৰি তেওঁ যি বস সৃষ্টি কৰিছে সেয়ে নাটখনৰ মূল বসাদাৰ। চেনেহী, ৰূপহী আৰু শৰীয়াখোৱা গোহাঁই সম্পৰ্কত যি উপকাহিনী উপস্থাপিত হৈছে সিও বস-সংগৰত সহায় নকৰি থকা নাই। তথাপিও শৰাইঘাটৰ নিচিনা যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত গাৰ নোম শিঁয়ৰি উঠা কাহিনী এটাত এনে লঘুৰূপে নাটৰ গাভীৰ্য্য বন্ধা কৰাত সহায় কৰা নাই।

**উপকাহিনী :**—নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ লগত দুটা উপকাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে—

(১) গজপুৰীয়া-উপকাহিনী। (২) চেনেহী-ৰূপহী-শৰীয়াখোৱা-উপকাহিনী।

দুয়োটাই নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাপ্ৰসূত। চেনেহী লাচিতৰ বৰ জীয়াৰী, বয়স যোল বছৰ। ৰূপহী সৰু জীয়াৰী, বয়স চৌধ্য বছৰ। শৰীয়াখোৱাগোহাঁই চেনেহীৰ প্ৰেমপাশত আবদ্ধ হয় আৰু তেওঁলোকৰ তালৈ সততে আহ যাহ কৰি অৱশেষত চেনেহীক লাভ কৰিবলৈ সন্মত হয়। শৰীয়াখোৱাগোহাঁইৰ কোনো প্ৰতিদ্বন্দ্বী নথকাত তেওঁ প্ৰণয়িনীৰ পানি গ্ৰহণ কৰাত বিশেষ বাধা পাবলৈ নহ’ল। গজপুৰীয়া-চৰিত্ৰটো মূলতঃ মহাকাব্য চেক্সপিয়েৰৰ King Henry IV ৰ Falstaff ৰ অন্তৰ্ভুক্ত অঙ্গন কৰা হৈছে। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ বসন্তাবী লেখনীৰ পৰল পাই ই একেবাৰে মৌলিক চৰিত্ৰ যেন হৈ পৰিল। গজপুৰীয়া আদহীয়া, কিন্তু বয়সে তেওঁক বুঢ়া কৰিব পৰা নাই, কামে কাজে কথাই-বতৰাই গোটেইজন বঙে বঙিলাল; সিদ্ধিৰাম, অপৰা, টকো, চোকাৰা তেওঁৰ খেয়ালিৰ লগৰীয়া; সিহঁতৰ সৈতে তেওঁ লাওপানী খায়; আৰু গজপুৰীয়ানীয়ে যেতিয়া আহি সেই পানীটোপাৰ যোগান ধৰে গজপুৰীয়াই প্ৰেম-মদিৰাত উজ্জ্বল হৈ গায়—

“বুঢ়াৰ পীৰিতি শিলৰ খুটি। পোড গৈ আছে পাতাল ফুটি।”

গজপুৰীয়া ভিকতা-সেৱকা মাত্ৰহ। শৰাইঘাটৰ বণ আবদ্ধ হ’ল। গজপুৰীয়াও তালৈ গ’ল, কিন্তু লগতে তেওঁৰ জীউলাউ গজপুৰীয়ানী বাইকো লৈ যায় আৰু বণক্ষেত্ৰত নানা ভৰহৰ ক-বহন্তৰ সৃষ্টি কৰে। বণৰ অন্তত মৰা সৈন্তৰ কাপোৰ-কানি সংগ্ৰহ কৰি আনিবলৈ

ষাওঁতে গিৰিয়েক মৈণায়েক হালেই ৰাজবিষয়াৰ হাতত ধৰা পৰে। শেষত জানিবা বৰফুকনে দুয়োকে হোজা বুলি জানিব পাৰি দোষ মৰিষণ কৰি কোনোমতে বিদায় দিয়ে।

বেলিমাৰ—

“অসমৰ বেলিমাৰ নীলাতে হেঙুলী  
তাৰে আঁকি গলে পট।

ডেকা চাঙে কাচিলে ভাওলৈ নাচিলে

কিটিপৰ নেপালে তত।” (মনাই বৰাগী)

জ্ঞাতি-দ্রোহৰ অগনিৰে চিৰ-স্বাধীন অসমক কেনেকৈ আশানত পৰিণত কৰিলে, মানব আশ্রয়ত অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি (‘বেলি’) কিদৰে অন্ত (‘মাৰ’) গ’ল ‘বেলিমাৰ’ তাৰেই নাটকীয় ৰূপ। পাঁচ-অঙ্কীয়া এই বুৰঞ্জীমূলক নাটখন বেজবৰুৱাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে বৃহত্তম। প্ৰত্যেকটো অঙ্কতে কেবাটাকৈও দৃশ্য (দৰ্শন) দিয়া হৈছে, কোনোটো অঙ্কত দৃশ্য-সংখ্যা দহ পঞ্চম। চৰিত্ৰ-সংখ্যাও তিনি ফুৰিৰ ওপৰ, অভিনয়ৰ বাবে অসুবিধাজনক।

নাট্য-বস্তুৰ উপকৰণ ঘাইকৈ দুখন কিতাপৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে—ৰায়বাহাদুৰ ঞ্জাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘আসাম বুৰঞ্জী’ আৰু গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জী। বচনাৰ প্ৰকৃত সময় জনা নেযায়, প্ৰকাশৰ সময় ১৯১৫ খৃষ্টাব্দ (আঘোন মাহ)। উল্লেখযোগ্য যে এই একেটা বছৰৰ ভিতৰতে বেজবৰুৱাৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাটেই প্ৰকাশ হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগ আৰু উনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগ অসমৰ অমাবস্তা যুগ। অসমৰ স্বাধীনতা-বেলি লাহে লাহে ম্লান হৈ আহি এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে একেবাৰে মাৰ গ’ল। ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহ আৰু পুৰন্দৰ সিংহই অসমৰ স্বাধীনতা-আকাশৰ শেষ নক্ষত্ৰ। বিদেশীৰ কবলত পৰি তেওঁলোকৰো মান মৰ্যাদা গ’ল, অসমৰ জাতীয়তাৰ বান্ধু ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহিল, অসমীয়া আত্ম-বিশ্বস্ত হ’ল, জ্ঞান-ভ্ৰষ্ট হ’ল—এই শোকাবহ দৃশ্যই কবি-প্ৰাণ উদ্বেলিত কৰিছে। সেয়েহে বেজবৰুৱাই নিজে এঠাইত এই কৰণ ৰসৰ গীত গাইছে, কিন্তু অইনক গাবলৈ হাত দি ‘বীণ বৰাগী’ক কয়—

“চিন্তা শ্ৰীবৎসৰ নাগাবি কাহিনী

ত্ৰৈপদীৰ নকবি কথা।

সতী জয়মতী আয়তী দুখনীৰ

দুখত লাগিব ব্যথা।

যদিহে গাইছে বদন ফুকনে

কেনেকৈ আনিলে মান

কেনেকৈ মৰাণে আসাম ধ্বংসিলে

যদিহে গাইছে গান……

.. ..

মানা কৰা তাক বৰাগী ককাই ঐ……

শোক মোৰ উথলায়।” (‘বীণবৰাগী’)

বেজবৰুৱা হাত্তবসৰ কবি; তেওঁৰ সাহিত্যত কৰুণ বস পোনপটীয়া ভাৱে ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ আৰু ‘বেলিমাৰ’ নাটকত বাদে অইন কোনো ঠাইতে পোৱা নেযায়। আমাৰ চকুৰ আগতে আজিও অতীত ৰাজবংশৰ আছে, কাককাৰ্য আছে; কিন্তু ৰাজশক্তি নাই, কাৰ্য্য নাই। এয়ে সম্ভৱ দেশপ্ৰাণ বেজবৰুৱাৰ মন কৰুণ বসত আৰ্দ্ৰ কবি তুলিলে আৰু একে বছৰতে তিনিখনকৈ কৰুণ বসসিক্ত নাটৰ ৰচনা হ’ল।

**বস-চৰ্চা আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন**—‘জয়মতী কুঁৱৰী’ৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত বিন্ধবে কৰুণ বসসিক্ত বেজবৰুৱাৰ নাটতো সেই; বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত জয়মতীৰ শাস্তি আৰু মৃত্যুত কৰুণ বসৰ চৌপাল আছে; নাটকত সেয়ে বসৰ নিজৰা ৰূপে প্ৰৱাহিত হৈ বৈ গৈছে। ‘বেলিমাৰ’ৰ কাহিনী বিবিধ বসপূৰ্ণ। বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত বদন-হত্যা কৰুণ-বস নাই, আছে কেৱল নিছলা নিমাখিত অসমীয়া মানুহৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ মানে কৰা নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাভনৰ দৃষ্ট—এপিনে বদন-চন্দ্ৰকান্ত, আৰু তেওঁলোকৰ সঙ্গীগণ, আনপিনে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ পূৰ্ণানন্দ-কচিনাথ আৰু তেওঁলোকৰ অনুহাতীদল। কাহিনী মূলতঃ কৰুণ-বসাত্মক হলেও কোনোটো চৰিত্ৰতে কৰুণ বসৰ পূৰ্ণ আধাৰ স্থাপিত হোৱা নাই। ইয়াৰ কাৰণ এই যে নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত যেনে ভানে আছে তাক প্ৰায় ভেনে ভাবেই ৰাখিছে, বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰত নাটকীয় বোল দি তাক অতিৰঞ্জিত কৰিবলৈ তেওঁ ইচ্ছা কৰা নাই। গতিকে সম্ভাৱ্য কৰুণ বস ঠায়ে ঠায়ে বাধা-প্ৰাপ্ত হৈছে, বস-প্ৰৱাহ-পথৰোৰ ৰুদ্ধ-প্ৰায় হৈছে।

**পূৰ্ণানন্দ**—পূৰ্ণানন্দক চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত নায়ক বুলি ধৰিব পাৰি এই বাবে যে কাহিনীভাগ আতোপান্ত প্ৰায়েই পূৰ্ণানন্দ-কেন্দ্ৰিক। নাটকৰ আদি ভাগত পূৰ্ণানন্দৰ ইচ্ছা মতেই সতৰামক চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ লিগিৰা কৰি দিয়া হ’ল (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন); শেষত ষড়যন্ত্ৰকাৰী বুলি নিজ বিবেচনাৰে তেওঁৰেই প্ৰমাণ কৰি “হাতে-বোৱা” পুলিটিকো উঘালি পেলালে; “বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতত পৰাজয়ৰ লাজে” সতৰামক জীৱনৰ শেষলৈকে কষ্ট দিলে (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহাইৰ আদেশ মতে বদনক ধৰিবলৈ যো-জা কৰা হ’ল আৰু বদনেও “দেশৰ হুল বুঢ়াগোঁহাইক কাঢ়িবৰ” বাবেহে বিদেশী ৰজাৰ সহায়ত অসমলৈ “জুইৰ চক এটা মূৰত লৈ” অভিযান চলাবলৈ বাধ্য হয় (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। ক্ষমতাপ্ৰিয় বুঢ়াগোঁহাইৰ ক্ষমতা ক্ৰমান্বয়ে হীন হৈ আহিল, শত্ৰু আহি চকুৰ আগতে উপস্থিত, অৰ্থচ প্ৰতিকাৰৰ উপায় নাই। হাতৰ আঙঠিৰ ব্ৰহ্মহীৰা চেলেকি তেওঁ মৃত্যু বৰণ কৰিলে (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। মৃত্যুৰ পিছতো ৰাজমাৰ্গৰ মূখত বুঢ়াগোঁহাইৰ প্ৰশংসা সততে শুনিবলৈ পোৱা যায়—“পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়া স্বাৰ্থপৰ আৰু ক্ষমতাপ্ৰিয় বা আন শত্ৰুক দোষ তেওঁৰ গাত আছিল যদিও, তেওঁ নিজৰ দেশখন পৰক এইদৰে কোনো কালে বেচা নাছিল” (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। বদনেও বুঢ়াগোঁহাইৰ মৃত্যুৰ পিছত মৃতজনৰ আত্মাক জুইৰি নিজৰ দোষৰ বাবে অনুভূতাপ কৰিছে—“বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰক তল পেলাই মোৰ ঘৰ ওপৰলৈ উঠাতো দেখা নাই; বৰং তললৈ মোৰাটোহে যেন দেখিছো” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহায়েই বদনক হত্যা কৰালে আৰু বুঢ়াগোঁহাইৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ অৱসান ঘটাবলৈকে বদনে মান আনি অসম ছাবখাৰ কৰালেহি;

অসমৰ বেলি মাৰ গ'ল। এইদৰে দেখা যায় নাটকীয় কাহিনীয়ে আঙোপান্ত বুঢ়াগোঁহাইক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই স্মৰণ কৰিছে। গতিকে তেওঁক নায়ক বুলি কোৱাত আপত্তি নাই।

বদন—বদনৰ চৰিত্ৰত হিংসা আৰু নিষ্ঠুৰতাৰ উদাহৰণ কেবাটাও আছে। কামৰূপীয়া মাছুহৰ শান্তিবিধান সম্পৰ্কে তেওঁৰ মুখতেই এই নিষ্ঠুৰ বাণী শুনা গৈছিল, “কামৰূপৰ মাছুহ নৈক। সিহঁতক শান্তিৰ জুইত তপতাই শাসনৰ ডাঙৰ ডাঙৰ হাতুৰীৰে পিটিলেহে সিহঁত পোন হয়।” (১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। বদন মিছলীয়া, কাপুৰুষ। পিজোৰ চিঠি পায়হে তেওঁ যেতিয়া পলাই যায়, লগুৱাইতক কৈ যায় যে তেওঁ নীলাচলত কামাখ্যা দেৱী পূজা কৰিবলৈ গৈছে। (২য় অঙ্ক ৪র্থ দৰ্শন)। অৱশ্যে বিদেশী মানহঁতক আনি অসম আক্ৰমণ কৰোৱাত তেওঁৰ উদ্দেশ্য যে নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধি এইটো নহয়, অসমৰ ৰাজতন্ত্ৰ পৰিৱৰ্তন কৰাইহে তেওঁৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আৰু সেই দেখি “ব্ৰহ্ম ৰজাৰো ভাই ৰজাক সহায় কৰি দেশখন বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈহে” সৈন্ত পঠিয়াইছিল (৩য় অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। সেয়েহে পূৰ্ণানন্দৰ মৃত্যুৰ পিছত বদনেই পূৰ্ণানন্দৰ পুতেক কচিনাথক মন্ত্ৰীপদ লবলৈ আমন্ত্ৰণ জনাইছিল। কিন্তু দেশ আক্ৰান্ত হৈ যোৱাৰ পাছত বদন অহুতপ্ত হ'ল, ধীৰ-স্থিৰ বিজ্ঞ পুৰুষৰ দৰে তেওঁ নিজেই নিজক দোষাৰোপী কৰি হুমুনিয়াহ ছাৰিব ধৰিলে—“এই দেশলৈ যে মই মান আনিলো এই দৰ্শনটো চম্ৰ দিবাৰক থাকে মানে মোৰ গাত থাকি যাব।” (৪র্থ অঙ্ক ২য় দৰ্শন)।

চম্ৰকান্ত সিংহ—এই নাটখনত অসমৰ ৰজা চম্ৰকান্ত সিংহৰ গাত নাট্যকাৰে যেনেবোৰ চৰিত্ৰ দোষ আৰু কালিয়া আৰোপ কৰিছে অইন কোনো নাটতে সিমানে পোৱা নাযায়। নাট্যকাৰে চম্ৰকান্ত সিংহক পোনেনে সতৰাম আৰু লিগিৰা ল'ৰা গোটাচেৰেকৰ সৈতে “গৰখীয়া ধেমালি” কৰি “ইৰিকিটি-মিৰিকিটি” গাই অতি চকলভাবে থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে। একাধিক দৰ্শনত তেওঁক কানি-টকিৰা পুৰি থকা অৱস্থাত দেখুৱাই ৰাজসন্মান অযথাভাৱে লাঘৱ কৰা হৈছে। তেওঁ ভীক, অথচ মৰমিয়াল। সতৰামক যেতিয়া ৰাজক্ৰোধী অপৰাধত অভিযুক্ত কৰি ৰাজ্যৰ পৰা বান্ধ কৰি দিবলৈ আদেশ দিয়া হয় তেতিয়া চম্ৰকান্তই চকুলো টুকি ঢেকিয়াল ফুকনক কয়—“বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়াক কৰা, যেন মোৰ মুখলৈ চাই, চাৰিভীয়া ফুকনৰ প্ৰাণ সংহাৰ কৰা নহয়”—(১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। সেইদৰে মাকে বাৰে বাৰে কোৱা সন্তোষ চম্ৰকান্তই ৰূপচি চিপাদাৰৰ হতুৱাই বদন-হত্যাৰ আদেশ নিজ মূখে দিব নোৱাৰিলে। এই কথা ভাবোতে তেওঁৰ মূৰ ঘূৰাল (৪র্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। বদনৰ কথা শুনি আৰু লৌকিক বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি তেওঁ ৰজা হৈও, সন্তাসীৰ বিৰি শিদ্ধি যত্নৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ আশা কৰিছিল (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। সতৰামক দণ্ডদেশত বিদায় দিবৰ সময়ত ৰজাই চকুপানী টুকৈ (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। এইবোৰ তেওঁৰ মনৰ দুৰ্বলতা মাথোন। যুগুড় ৰণত চম্ৰকান্তই মানৰ বিপক্ষে নিজে সেনাপতি হৈ যুঁজ কৰাৰ কথাবাৰ বেজবকুৱাই চিঠি এখনত মাথোন উল্লেখ কৰিলে। মূঠতে চম্ৰকান্ত সিংহক এই নাটখনৰ কোনো ঠাইতে সবল সজাগ অৱস্থাত নাট্যকাৰে দেখুওৱা নাই। [নকুল চম্ৰ ডুঞাৰ ‘চম্ৰকান্তসিংহ’ নাটকত এই একেজন ৰজাকে একেটা প্ৰসঙ্গতে কিদৰে সজাগ আৰু শক্তিশালী ৰূপে দেখুওৱা হৈছে তুলনীয়—‘নকুল



চম্ৰ ভূঞা’ আখ্যা জটব্য ]। বুৰঞ্জীৰ সৈতে বিশেষ সৰহ নথকা চৰিত্ৰৰ ভিত্তবত এইকেইটা উল্লেখযোগ্য (পুৰুষ চৰিত্ৰ)—বকতিয়াল ফুকন, কলিবৰ বুঢ়াগোঁহাই, বিজুৰাৰ বিজ্ঞানাগীশ, ভূমুক বহৰা ; (স্ত্ৰী চৰিত্ৰ)—মাছু আইদেও, সোৱণশিৰী, ধনশিৰী, লুহুৰী আদি।

এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা যদিওবা কিঞ্চিত, তথাপিও এই কিঞ্চিত পৰিসৰৰ মাজতে তেওঁলোকৰ চাৰিজনিক দিশবোৰত নাট্যকাৰৰ মৌলিক কল্পনাৰ বোল পৰি প্ৰতি দিশ বৰ্জিত হৈ পৰিছে। বকতিয়াল ফুকন আৰু কলিবৰ বুঢ়াগোঁহাই দেশপ্ৰাপ হোজা অসমীয়া। বকতিয়ালে মান সেনাপতিহঁতক কানি খুৱাই বশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে আৰু কলিবৰে মান সেনাপতিসৈ বুঢ়া আতুলিটো দেখুৱাই মৃত্যু-আদেশকো নিতীকভাৱে গ্ৰহণ কৰি অকুত মনোবল, দেশপ্ৰেম আৰু সাহসৰ পৰিচয় দিছে। মান সেনাপতি তিলুৱাই আদেশ দিয়ে যে কলিবৰক ধৰি চাওণ্ডাৰ হতুৱাই কটাৰ লাগে। তেতিয়া কলিবৰে বুঢ়া আতুলিটো দেখুৱাই কয়—“জানো সেনাপতি তিলুৱা আমি অসমীয়া মাছুহ, আমি হাঁহি হাঁহি মৰিবও জানো।” (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। বিজ্ঞানাগীশ সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত; ভূমুক বহৰা। ছয়ো বদনৰ বস্ত্ৰ; বদনে যি কয় তাতে হয়ভৰ দিয়ে—প্ৰথমজনে কথাই কথাই সংস্কৃত শ্লোক মাতি আৰু দ্বিতীয়জনে ফকৰা-যোজনা মাতি। ছয়োজনৰ কথাত হান্তৰসৰ কৌহ আছে। মাছু আইদেও চম্ৰকান্ত সিংহৰ বায়েক। প্ৰথমতে তেওঁক পূৰ্ণানন্দ গোঁহাইৰ পুতেক এজনে বিয়া কৰাইছিল। বিয়া লাগি তেওঁৰ সৈতে বিচ্ছেদ হ’লত, তেওঁৰ ভায়েক ওৰেবানাথ ঢেকিয়াল ফুকনে তেওঁক আহোম প্ৰথামতে পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰে। লুহুৰীয়ে পিজো আইদেওৰ কথাকে নানাভাবে বহণ সানি মাছু আইদেউক লগাই ভালৰি বোলাবলৈ চেষ্টা কৰে। মাছু আইদেও আৰু লুহুৰী ছয়োৰে মুখত কথাই কথাই কেৱল যোজনা-ফকৰা। লুহুৰীৰ কথাকে ধৰি মাছু আইদেৱে মাজে-সময়ে গিৰিয়েকৰ ওচৰত চকুপানী টুকিব লগীয়াও হয়। ওৰেবানাথে সৰু বৈণীক দোষৰ বাবে দণ্ড দিবলৈ প্ৰতিশ্ৰুতি নিদিলে তেওঁ নেৰে। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত, কি সৰু বৈণী, কি বৰ বৈণী, কাৰো ওপৰত দাম্পত্য কলহৰ ফটা জালখন নিটিকিল।

পিজো :—বদন বৰফুকনৰ জীয়েক আৰু ওৰেবানাথ ঢেকিয়াল ফুকনৰ স্ত্ৰী পিজো এই নাটকত সঙ্গীত-নিপুণা শিক্ষিতা ছোৱালী। সৰুতে তেওঁক হেনো চম্ৰপাণি নামেৰে অধ্যাপক এজনে লিখা-পঢ়া শিকাইছিল। তেওঁ সংস্কৃতো জানে আৰু এই শিক্ষাই তেওঁৰ মনৰ পৰা সংকীৰ্ণ ভাববোৰ আতৰাই তেওঁক সত্যতে উদাৰমনা আৰু নীতি-পৰায়ণা কৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে। মাছু বৈণীৰ মুখত কথাই কথাই অসমীয়া যোজনা-ফকৰাৰ আঁঠে ফুটে আৰু পিজোৱে সংস্কৃত বচন মাতি শ্লোক আবৃত্তি কৰে।

তেওঁৰ প্ৰকৃতি গহীন গভীৰ। মাছু বৈণীয়ে দাস-দাসীৰ কথা শুনিয়াই বলিয়া হয় ; পিজো নহয়। পিজোৱে নিজেই কৈছে—“দাসীৰ লগত সঙ্গ কৰিলে দাসীৰ ভাৱ-কথাৰ শাৰীৰ ভাৱ-কথাৰ আদান প্ৰদান নহৈ আৰু কি হব ? মই তাকে নকৰো দেখি বাইদেউবো নাপছন্দ, আৰু দাস-দাসীবোৰৰো নিন্দাৰ পাও।” (২য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। দেউতাকে তেওঁৰ লগত বোঁভুক স্বৰূপে দিয়া অলকাৰ বোৰৰ কথাকে লৈ মাছু বৈণীয়ে ফেদেলী পুৰাণ

মেলৈ; কিন্তু পিজোৰ দৃষ্টিত “সেইসোপা—গৰুৰ হাড়”। তেওঁ কয় যে জ্ঞান আৰু চৰিত্ৰইহে জীৱনৰ একমাত্ৰ অলঙ্কাৰ। বালকদাস নামৰ হাতী এটাই কামৰূপীয়া মাহুৰৰ ঘৰ-দুৱাৰ ভাঙি অত্যাচাৰ কৰা বুলি বেতিয়া পিজোৱে খবৰ পায়, তুখে-বেজাৰে তেওঁৰ কুহুমকোমল অন্তৰখন বিধৰি যায়; তেওঁ ভাবে “একেজনী মাকৰ পেটেৰে মোৰ ককাই দুজন এনে হল!!” শহুৰেক পূৰ্ণানন্দই তেওঁৰ দেউতাকক ধৰিবলৈ বেতিয়া মাহুৰ পঠিয়ায়, তেওঁ ইতিমধ্যে নিজ হাতেৰে চিঠি লিখি গোপাল খাউণ্ডক পিতাকৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিয়ে যাতে পিতাক তৎক্ষণাত পলাব পাৰে। পিজোৰ এই চিঠিয়ে অসমৰ ৰাষ্ট্ৰ-বিপ্লৱত বহি জ্বলিলে; অসমৰ ৰাজনীতিৰ সোঁত উভটি ব’লে। বদনৰ গোপন-হত্যা সংবাদ শুনি প্ৰথমতে তেওঁ বিতৰ্কিত হৈছিল যদিও তেওঁ নিজেই নিজক সাক্ষ্য দি ওৰেবানাহক কয়—“মোৰ মনৰ বল খুব আছে।” তেওঁ কৃষ্ণভক্তিপৰায়ণ। বদনক তেওঁ কালী হুদৰ পাৰত থকা কদম গছজোপাৰ সৈতে তুলনা কৰি কয়—“কালীৰ হুদৰ পাৰত এডালি মাখোন কদম গছ জীয়াই আছিল। সিও শুলে, পৰিল—মৰিল।”

“কৃষ্ণ ব্যতিৰেকে একো বস্তু নাই জানা।

সমস্ত জগত কৃষ্ণ হেন মনে মানা ॥

তেবে সিটো কৃষ্ণৰ বিয়োগ আছে কৈত।

বিচাৰ কৰিলে পায় কৃষ্ণক সবাত ॥” ( ৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন . . )

পিজো আৰু ওৰেবানাহ মানব আক্ৰমণৰ ভয়ত এসময়ত জাজীত বামুণ এবৰত আজন্ম লৈ থাকে। পিজো যুৰ বেয়া হৈ বলিয়াৰ দৰে হয়। এদিন গোটা-চেৰেক মানে তেওঁক ধৰিব খোজে আৰু আত্মমৰ্যাদা ৰক্ষাৰ বাবে তেওঁ পুখুৰী এটাত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰিলে। এই ঘটনাই প্ৰমাণ কৰে পিজো এগৰাকী সত্য-সাক্ষী তিবোতা আছিল।

**জয়মতী কুঁৱৰী** :- অসমৰ প্ৰায় পাঁচশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বকাল এপিনে যেনেকৈ ৰজা-মহাৰজাসকলৰ গুণ-গৰিমাৰে গৌৰৱোজ্বল, অইন পিনে নৃশংস হত্যা-বিভীষিকাৰে ভৰপূৰ; দুই-এটা সত্য কাহিনী লোকিকী নীমা পাৰ হৈ জনসমাজত অতুত অলৌকিক ৰূপে প্ৰকাশ পাইছে। ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ কাহিনীও এই পৰ্যায়ৰ।

সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ ছোৱা, স্বৰ্গদেও চুলিক্কা (ল’ৰা ৰজা)ৰ ৰাজত্বকাল। তেওঁ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদিক্ৰমে ৰাজ্যভোগ কৰি থকাৰ অভিপ্ৰায়েৰে আহোম সিংহাসন নিষ্কটক কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰিলে খুন আৰু হত্যাৰ যোগেদি। ৰাজ-আদেশ জাৰি হ’ল, সিংহাসনৰ বাবে যোগ্য যতমানে কোঁৱৰ আছে সৱাকৈ ধৰি আনি হয় হত্যা, নহয় অন্ধকৃত কৰিব লাগে। (আহোম ৰাজনীতি মতে অন্ধকৃত লোক ৰাজপদৰ অৰোগ্য)। যেনে আদেশ তেনে কাম। কিন্তু গভিৰে অভিযান আৰম্ভ হ’ল। ইয়াৰ ফলত কত গাভৰুৰ বুকুৰ পোৰণি উঠিল, কত শত মাতৃৰ বুকু চিৰদিনলৈ হাঁহুৰাই থাকিল, তাৰ লেখ লয় কোনে! অভিযানৰ সৰ্বশেষ আৰু সৰ্বপ্ৰধান লক্ষ্য হ’ল গদাপাণি। পতিপ্ৰাণ জয়মতীৰ দিহা-বুত্তিত গদা পলাল। স্বামীৰ পলায়ন-বাতৰি সংগ্ৰহৰ বাবে ৰাজ-আদেশত জৱাক বন্দী কৰা হ’ল, শাস্তি দিয়া হ’ল,—

আধুনিক যুগ ( নাট-প্ৰসঙ্গ )—‘জোনাকী’ৰ কেউডিত পৰুণাওঁৱৰ বশভেৰী ( বেজবৰুৱা ) ১৩০

কঠোৰ শাস্তি, নিৰ্মম নিৰ্যাসৰ ভীষণ শাস্তি ! কিন্তু ভিলদান কাতবিও সগ্ৰহ নহ’ল। চাওদাঙৰ হাতত বিহুৰ নিৰ্যাস্তন তুগি অৱলাই শেৰ নিখাম জাগ কৰিলে। বজাবৰীয়া সকলো চেষ্টা বিফল হ’ল।

‘বেলিহাৰ’ত বুৰঞ্জীৰ দৈতে সন্মিল প্ৰধান চৰিত্ৰ এই কেইটা—চন্দ্ৰকান্ত, পূৰ্ণানন্দ, সতৰাম, বদন, জয়ি, পিয়লি, ৰাজমাও, যিক্ৰিয়াহা। বুৰঞ্জীগত চৰিত্ৰত কাল্পনিক বহণ-সনা চৰিত্ৰ এই কেইটা—ওৰেবানাথ, কচিনাথ, কলিবৰ, ধনী বৰবৰুৱা, মহেশ্বৰ, জগন্নাথ, মাজু আইদেও, পিজো।

বুৰঞ্জীৰ এই পটভূমিত পোনতে গোহাঞি বৰুৱাই দুখন নাট ৰচনা কৰে, ‘জয়মতী’ (১২০০ খৃঃ), ‘গদাধৰ’ (১২০৭ খৃঃ)। বেজবৰুৱাৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ কাল ১২১৫ খৃঃ। গোহাঞি বৰুৱা আৰু বেজবৰুৱা দুয়োজনেই জোনাকী যুগৰ সাহিত্য-কৰ্মৰাৰ, অসাধাৰণ প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিক। জয়মতী-আখ্যান এনেয়েই নাটকীয় গুণ সম্পন্ন আৰু পুৰণি উপাখ্যান-ভূল্য। তাতে আকৌ দুয়োগৰাকী সৃষ্টি-ধৰ্মী সাহিত্যিকৰ নিপুণ হাতৰ পৰশ পৰি সোণত স্তৰণা চৰিল, জয়মতী কুঁৱৰীয়ে অসমৰ বৰমঞ্চত পোন প্ৰথম আদৰণি পালে। কোনোজনেই কোনোজনৰ প্ৰভাৱাৱিত বুলি কোৱাৰ উপায় নাই। তথাপি দুই এটা মৌলিক চিত্ৰ সাদৃশ্যই ইজনৰ ওচৰলৈ অইনজনক অজ্ঞাতসাৰেই চপাই নিব খোজে ; এটোৱাৰ যেনে—

নগা পৰ্ৱতত গদাৰ আত্মগোপন, গদাৰ প্ৰতি আজলী নাগিনী ছোৱালীৰ এধাৰি ‘আই ঐ দেহি’ আৰু এটি হুমুনিয়াহ, স্বামীসকলৰ চাৰিজিক বৈসাদৃশ্য, ৰাজমাওঁৰ কাঙ-বাঙ, ঠায়ে ঠায়ে গদাৰ স্বদীৰ্ঘ বীৰত্ব-ব্যঞ্জক স্বগতঃ উক্তি ; নগা-নাগিনীৰ মূখত দোৱান-সদৃশ বিকৃত অসমীয়া।

‘জয়মতী কুঁৱৰী’ বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম গহীন নাট। ইয়াৰ আগতে তেওঁ যি কেইখন নাট ৰচনা কৰিছিল কেউখনেই খেমেলীয়া, কেউখনেই লঘু। স্তম্ভ অসমীয়াৰ আগ্ৰত কৰাই যে বেজবৰুৱা সাহিত্যৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল এই সত্য তেওঁৰ য়েই কোনো সাহিত্যলৈ মন কৰিলেই গম পোৱা যায়। আলোচ্য নাটখনিও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ইয়াত আদৰ্শ আৰু বাস্তৱ দুয়োটাৰে মধুৰ সন্নিৱেশ হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ এই উদ্দেশ্য সফল হোৱাৰ উপৰিও বাস্তৱৰ ভেটিত আদৰ্শ স্থাপিত হ’ল ; ঐতিহাসিক নাট এখনিয়ে প্ৰাচীন ভাৰতীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰিলে, ধৰ্মৰ জয়ধ্বজা উৰিল ; সতীৰ আত্ম-বলিদানে অন্ত্যায় অনধিকাৰৰ বিনাশ ঘটাই স্তায়-নিষ্ঠাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

পূৰ্বাঙ্গ নাট এখনৰ সাক্ষ্য নিতৰ কৰে প্ৰধানকৈ ইয়াৰ কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, চৰিত্ৰাঙ্কন, বস সৃষ্টি আদি বিষয়ত। এই নাটকৰ কাহিনী-ভাগৰ জয়মতীৰ কৰুণ মৃত্যুত নাট্য-বস্তুৰ চমৎকাৰিত্ব আছে স’চা, কিন্তু প্ৰকৃততে ই কাহিনীৰ শীৰ্ষবিন্দুহে, সমাপ্তি নহয়। ল’ৰা বজাৰ কাৰ্য্য-ভংগবতা আৰু গদাৰ পলায়নত নাটকীয় “বীজ” বপন হৈছে, জয়মতীৰ মৃত্যুত ই পূৰ্ণত লাভ কৰিছে, কিন্তু “ফলাগম” দেখা নগ’ল। পাঠক বা দৰ্শকৰ স্বাভাৱিকতে

কোঁড়ুল জাগে—হতা। বিতীৰিকা-অভিযানৰ নেতৃত্বকাৰী নিহুৰ ল'ৰা বজাৰ শেষ পৰিণতি কি হ'ল, আত্মগোপনকাৰী গদাৰ কি হ'ল। নাটকত এই দুটা বিষয় বাদ পৰাত কোঁড়ুল উপশান্ত নহয়, কাহিনী অপূৰ্ণ, অসমাপ্ত হৈ মাজতে ঘেন থমক খাই বৈ যায়। পিথু চাংমাই আৰু তব্ববীৰ চিত্ৰই আত্মবক্তিকল্পে মূল কাহিনীভাগ বস মথুৰ কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছে।

চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত আটাইকেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অতি কম পৰিমাণতে জয়মতীৰ চৰিত্ৰ অঙ্কনত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে। নায়িকা জয়াক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰই কাৰ্য্য সমাধা কৰা দেখা যায়। জয়াৰ চৰিত্ৰত প্ৰাচীন ভাৰতৰ “পঞ্চ কন্তা”ৰ মহান আদৰ্শ ফুটি উঠিছে। পতিপ্ৰাণা অসমীয়া জয়াৰ আদৰ্শ সৰ্বভাৰতীয় আদৰ্শ। তেওঁৰ ভাব উদাৰ, চৰিত্ৰ নিৰ্মল। বন্দীশালত থকা অৱস্থাত এদিন নিশা পিথুচাংমায়ে তেওঁক আহি মনে মনে কয় যে ইচ্ছা কৰিলে তেওঁ নিমিষতে জয়াক —“কোৱা চিলায়ো সন্তেদ নোপোৱা” ঠাইলৈ নি বজাৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰি ৰাখিব পাৰে। কিন্তু জয়াই উত্তৰ দিলে—“চাংমাই ককাই, এনে কাম নকৰিবি। মই কেতিয়াও এইধৰে পলাই নেবাওঁ আৰু যাবৰ সকামে নাই। মই ল'ৰাবজাৰ বন্দীশালত এতিয়া নাই; ঘাইজন বজাৰ মায়াৰ শালতেহে বন্দী হৈ আছোঁ। সেই বন্দীশাল ভাঙি ওলাই যাবলৈহে এতিয়া মোৰ যতন।” এইধাৰ জয়াৰ কেৱল কণিক উকিয়েই নহয়, ই তেওঁৰ জীৱন-আদৰ্শ। সেয়েহে গদাই এঠাইত স্বৰ্ধৰিছে, “মোৰ জয়াই এনে বিপদত এনে সন্দেহত পৰিলে তাহানি গোৱা শুনিছিলো—

“ভোমাৰ মায়াই মন মুহি আছে হৰি এ

অজ্ঞান আন্ধাৰে পৰিয়া পাব নাপাওঁ,

অভয় চৰণে শৰণ পলিলো, চ'ৰি এ,

তুহা গুণ নাম ভকতি প্ৰদীপ চাওঁ।”

এনে গৰাকী সতী নাৰীক পত্নীৰূপে লাভ কৰি গদা আধ্যাত্মিক ভাবত বলিয়ান হৈ পৰে; তেওঁৰ একো আঘাৰ বচনত গদাই হেজাৰ হাতীৰ বল পায়। ডালিমী বেজবৰুৱাৰ মানস-কন্তা, অল্পম অতুলন আতোলতোল নাগিনী ছোৱালী, প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ আজলী ৰূপহী। তাইৰ খোপাত বিজুলীৰ ফুল, কাণত পত্নীৰ কেক, ডিঙিত ফুলৰ সাতেশৰী। তাইৰ হাঁহিত পৰ্ব্বতে হাঁহে, নৈয়ে নাচে। বিপদ কালত উদ্ধাৰ কৰোতা গদাৰ “দেৱ-দূৰ্ত্তী” তাই। বুঢ়াগোঁহাইৰ উপাসক খুহুটীয়া শৰ্মা পণ্ডিত, জলহ চেৰাবলিয়া মনাই কাঁড়ী, সেউতী আদি ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰ হলেও প্ৰতিটোৱেই নাট্য বিনোদ প্ৰদানত সুন্দৰ অৰিহণা যোগাইছে।

নাটকনিৰ্দ্ধাৰিত হস্তবসৰ সঘন ভূমুক দুই এঠাইত কৰণ বস সঞ্চাৰত বাধা সৃষ্টি কৰিছে, আৱশ্যকীয় গাভীৰ্য্য আৰু মৰ্যাদাৰ হ্ৰাস নকৰিও থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, বজাই যেতিয়া বৰচ'ৰাত মন্ত্ৰীবৰ্গৰ সৈতে জয়াৰ বিষয়ে আলচ কৰে, তাত মন্ত্ৰীসকলৰ বচন-ভঙ্গী যেনে লঘু হ'ল, বৰচ'ৰাৰ গাভীৰ্য্য কিমান দূৰ বৰ্দ্ধিত হৈছে সন্দেহ হয়; তলৰ উদাহৰণে ইয়াৰ প্ৰমাণ কৰিব —

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — 'জোনাকী'ৰ জেউতিত পৰুণাওঁৱৰ বশভেৰী (বেজবৰুৱা) ১৬৫

বজা—...“এজনী অবগৰ্ভী তিবোতাই ডিনিজনা ভাঙবীয়াৰে সৈতে আসাৰৰ বজাক এইদৰে এটা কথাতে হকদাৰ লাগিলে অপমান বাখিবলৈ ঠাই নোহোৱা হব।

বৰপাত্ৰ গৌহাই—হয় বৰ্গদেও, তেতিয়া হলে আমি সকলোৱে চুৰিয়া এৰি বেখেলা পিন্ধিব লাগিব।

বৰগৌহাই—(বগত:) এতিয়াই পিন্ধা উচিত।” (৫ম অ: ৬ষ্ঠ দৃ:)

এনে বিধৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

চাৰিত্ৰিক গুণ গৰিমা অহুসৰি বচন পৰিৱৰ্ত্তন নাটকৰ অইন এটি ধৰ্ম। নগা-নাগিনীহঁতৰ বচনত বাদে বাকী প্ৰায়বোৰ বচনতে নাট্যকাৰে প্ৰায় একোটা ভঙ্গীকে সামৰি লোৱাত নাট্যকলা বিকাশত যেন ঠায়ে ঠায়ে বিজুতি খটিছে।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি আস্থা-নিষ্ঠা বেজবৰুৱাৰ অত্যন্ত বহুতো বচনাৰ মাজত বিলুপ্তভাৱে থকাৰ দৰে এই নাটখনতো নোহোৱা নহয়। ইয়াৰ ভালেমান গীত-পদত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আভাস আৰু আদৰ্শ নিহিত হোৱাত বৈষ্ণৱ ধৰ্মপ্ৰাণ নাট্যকাৰজনকো ঠায়ে ঠায়ে ধৰ্মৰ একোটা মহামন্ত্ৰ লৈ আহি-গৈ থকা দেখা যায়—

“কত তপসাই নবতলু পাই

গোৱাইলো বিঘৰ ভোলে।

যেন চিন্তামণি অমূল্য বতন

বিকাইলো কাঞ্চৰ মোলে।”

“কি কৰিলো কি কৰিলো ভকতি নকৰি” ইত্যাদি।

আলোচ্য নাটখনি উত্তৰ জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এখনি উত্তম ঐতিহাসিক কৰুণ বসন্তক পঞ্চাৰ নাট, বেজবৰুৱাৰ বিশিষ্ট অৱদান। বেজবৰুৱাৰ বিবিধ সাহিত্য আৰু বহুমুখী প্ৰতিভালৈ লক্ষ্য কৰি ইয়াত যি দুই চাৰিটা আশোৱাহ আছে তাক আমি আশোৱাহ ছবুলি উঠি অহা সাহিত্যিকসকলৰ প্ৰতি আশীৰ্ব বুলিহে গ্ৰহণ কৰিব খোজো।

‘জয়মতী’ বচনাৰ প্ৰেৰণা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই ‘পাতনি’ত নিজেই কৈছে যে এবাৰ তেওঁ ৰিজেঞ্চলাল বায়ৰ ‘সাজাহান’ নাটকৰ অভিনয় দেখিছিল আৰু তাত থকা পিয়াৰা চৰিত্ৰৰ কিঞ্চিৎ আভাস জয়মতী চৰিত্ৰৰ আগছোৱাত অজানিতে হলেও পৰা সত্তৰ। দ্বিতীয়তে, তেওঁৰ ছদ্মন আদৰৰ বহুব পৰ:ও তেওঁ বৰকৈ ভাগিৰা পোৱাতহে এই নাটক বচনা হবলৈ পালে। এজন, দেৱেশ্বৰ চলিহা (উকিল), দ্বিতীয়জন, বতীজনাথ ছুৰবা (বহু কৰি)। চলিহাই তেওঁক এই নাট বচনা কৰিবলৈ অজ্ঞবোধ কৰে, ছুৰবায়ো এই বিষয়ে নেবানপেৰাবাকৈ লাগি ভাৱবীয়া সকলৰ চৰিত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়েও অনেক কথাৰ সূচনা কৰে আৰু সেয়ে ব্যক্তিগত চৰিত্ৰ বিকাশত খুব কাৰ কৰে। ৰিজেঞ্চলালৰ নাটকত সাজাহানৰ অন্ততম পুত্ৰ সূজাৰ ভিত্তিত পিয়াৰাই পুণ্ডৰাল্য প্ৰদান কৰি গীত গাই বসিকতা কৰে। ‘জয়মতী’ নাটত গদ্যপাণিক পলাই আশ্বৰ্যক। কবিবলৈ উপদেশ দি জয়াই সঙ্গীভেবে প্ৰাণৰ আবেগ প্ৰকাশ কৰে। এই কণ সাদৃশ্য অবিহনে এই নাট দুখনৰ অইন বিষয়ত মিল একো দেখা নাযায়।

## দেবযানী

বেজবৰুৱাৰ একমাত্র পৌৰাণিক আৰু একমাত্র অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ নাট দেবযানী। বচনা-কাল ১৮০০ শক; স্থান, হাওড়া (কলিকতা); কাহিনী, কাশীদাসী মহাত্ম্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অৰ্দ্ধ-দৃশ্য বৰ্জিত এই ছন্দবদ্ধ বচনা তিনিটা ভাগত বিভক্ত; আত্মোপাস্ত কথোপকথন হোৱা বাবে আৰু বিষয়বস্তুৰ অগ্ৰগতি নাট্যাঙ্কৰূপ হোৱা বাবে ইয়াক এখন সৰু নাট বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। একেবাৰে শেষত 'আৰ-কাপোৰ' বুলি উল্লেখ কৰা বাবে ইয়াক যে লিখকে নাটৰূপে কল্পনা কৰিয়েই বচনা কৰিছিল সেই কথা নিঃসন্দেহে কব পৰা হৈছে। বিভাগ তিনিটা দৃশ্য ভূল্য আৰু ইয়াক তিনি দৃশ্যসম্পন্ন একাঙ্কিকা বুলিবও পাৰি। স্থান-কালৰ এক্স নথকা হেতুকে তিনিটা বিভাগক তিনিটা অঙ্কৰূপে ধৰি ইয়াক এখন তিনি-অঙ্কীয়া নাটো বুলিব পৰা যায়।

বৰিঠাকুৰৰ 'বিদায়-অভিশাপ' নামৰ কবিতাৰ বিষয়-বস্তুও এই। দুয়োখনেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ বচনা। কচ আৰু দেবযানীৰ কথোপকথনেৰে ৰবি ঠাকুৰে কবিতাৰ পাতনি মেলি প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাভাৱে দেবযানীৰ আৰা কচক অভিশাপ দিয়াই কবিতাৰ সামৰণি মাৰিছে। 'দেবযানী'ৰ প্ৰথম বিভাগৰ কাহিনীও সেই, কেৱল অভিশাপৰ প্ৰত্যুত্তৰতে সূকীয়া। বৰিঠাকুৰৰ কচে দেবযানীৰ অভিশাপ শুনি দেবযানীক আলীৰ্বাদ কৰি তেওঁৰ মনৰ উদাৰতা আৰু মহামুগ্ধতাৰ পৰিচয় দিলে। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ কচ প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ; দেবযানীৰ অভিশাপৰ উত্তৰ তেওঁ অভিশাপেৰেহে দিলে। দেবযানীয়ে অভিশাপ দিছিল--

“এতকাল কৰি তুমি কঠোৰ যতন  
যি বিত্তা লভিলা, বিত্তা মৃত্যুসঙ্গীনী  
ফলবতী নহব তোমাত বুলিলো নিশ্চয়।”

ইয়াৰ উত্তৰত কচে অভিশাপ দিয়ে এইদৰে -

“দিওঁ মই অভিশাপ শুনা,— তোমাৰ  
মনত যিটো আছে অভিশাপ, নিশ্চয়  
নিফল হব সি। কোনো ঋষিকুমাৰে  
তোমাক নিশ্চয় বিবাহ নকৰিব।”

ওপৰত উল্লেখ কৰা কাহিনীভাগতে বৰিঠাকুৰৰ কবিতা শেষ। বেজবৰুৱাৰ বচনাত ইয়াৰ পিছতো দুটা বিভাগ সংযোগ হ'ল। প্ৰধান চৰিত্ৰ সমূহ হৈছে শৰ্মিষ্ঠা, যযাতি, শুক্ৰাচাৰ্য আৰু বিদূষক। যযাতিয়ে দেবযানীক কুৰী এটাত পৰা দেখি হাতেৰে ধৰি তেওঁক তাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিলে। নাৰীৰ কোমল দেহৰ সূকোমল পৰশত তেওঁৰ শৰীৰ বোম্বাফিত হৈ উঠিল; কিন্তু যযাতি ত্ৰাৰ পৰা আঁতৰিল; দেবযানীয়ে যেন কিবা এটা হেৰুৱালে; চিন্তা-ভাবনাত নাৰী-ৰূপ অক্ষুণ্ণ। এই থিনিতে নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ উদ্ভৱ। এই ঘটনাৰ পিছতে দেবযানীৰ পিতাকে জীয়েকক বহুতো ব্ৰহ্মনি দিছে, সাধনা দিছে, বিদূষকেও ধেমালিৰ ছলেৰে বহু কথা বজাইছে। কিন্তু দেবযানী একোভেই শাস্ত নহয়; “শুক্ৰাচাৰ্য

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত শৰণাৰ্থীৰ বৰণভেৰী (বেজবন্ধা) ১৬৭

দেশ ইটো বাসব অযোগ্য—বুলি হান ড্যাগ কৰি শাস্তিধাৰৰ অবেশণত আঁতৰ হ’ল। বেজবন্ধাৰ কাহিনীও ইমানতে শেষ। কিন্তু মূল কাহিনী শেষ নহ’ল। গতিকে অসমাপ্ত কাহিনীৰে নাটকৰ সামৰণি মৰা হ’ল। নাট্যবস্ত্ৰৰ “আবৃত্ত”ৰ পাছত “শীৰবিন্দু” পালেহি, কিন্তু “কলপ্ৰাপ্তি” নহ’ল।

বিন্দুকৰ চৰিত্ৰই হান্সবসৰ সৃষ্টি কৰিছে, কিন্তু হান্সবসৰ পৰিমাণ হাজাৰিক হোৱাত মূল নাট্যবস্ত্ৰৰে নাটকীয় গাভীৰ্য্য হেৰুৱালে। তাৰো সত্তা বন্ধা কৰিব নোৱাৰাত গহীন বিষয়ো লঘু হৈ সমগ্ৰ নাট্যবস্ত্ৰৰ বস স্ৰোতত বাধা পৰিল। ৰাজকন্তা শৰ্মিষ্ঠাই দেৱদানীক “টোকোনা বিপ্লৱ পুত্ৰী” বুলি হেয়জ্ঞান কৰাত দেৱদানীৰ ঞ্জ উঠিল আৰু শৰ্মিষ্ঠাক ক’লে—

“স্বপ্ননীয় দানবী পাপিনী,

কিবা লাভ সত্তাবণি তোক ?

নাচাবি পোন্ধাই চকু মোক, অশ্লবৰ জীৱনী !

যুকি দিম চকু তোৰ নিশ্চয় জানিবি !

দে মোৰ কাপোৰ দুটা হতচিৰীহতী।”

ৰোজবস সঞ্চাৰক গহীন বচনাৰ লগত হান্সবসৰ এনেবোৰ সংযোগ অমিল।

বিন্দুকৰ চৰিত্ৰই নাটখনিত সংক্ৰান্ত নাটকৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰিছে।

বৰিঠাকুৰৰ কাব্যত ভাষা-সাহিত্যৰ যি মধুমিলন, বেজবন্ধাৰ সাহিত্যত তাৰ অন্তৰ। তথাপিও আধুনিক যুগৰ প্ৰায় প্ৰথমার্দ্ধৰ অমিজান্ধৰ ছন্দ-বন্ধ পৌৰাণিক নাটকৰে ‘দেৱদানী’ৰ হান ছই কৰিব নোৱাৰি।

### গদাধৰ ৰজা

বেজবন্ধাৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই প্ৰধান চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা গদাধৰ নামেৰেই নাটখনৰ নামাকৰণ কৰা ৰীতি এটা আছে। এই নাটখনত এই ৰীতিয়ে ওলোটো পাৰ লৈছে। ইয়াত গদাধৰ ৰজা নামেৰে কোনো চৰিত্ৰই নাই; অথচ, নাটৰ নাম ‘গদাধৰ ৰজা’। নামটোত ইতিহাস আছে। কিন্তু কাহিনীত ইতিহাস নাই, আছে ইতিহাসৰ আবে আবে টহল দিয়া চাৰিটা মনে-সজা চৰিত্ৰ—গেঙ্কেলা, ৰক্ষলা, কমলা, বিমলা। ‘গদাধৰ’ নামটোত ভ্ৰমৰূপৰ সৃষ্টি হ’ল নোথোন। কমলা-বিমলাৰ পৰা ৰাজোচিত সেৱা-সৎকাৰ লভি গেঙ্কেলা গাৰ্ভলীয়াই সপোনতে সৰগ ঢুকি পোৱা যেন হ’ল, অথচ বিষয় তুঙ্গিৰ সঙ্গীয়া হ’ল। শেষত জানিবা হেৰোৱা পঞ্জখনি উদ্ধাৰ হ’লত কোনোমতে সেঁঠোটো ৰখিল।

এখনিমান একাধ নাট এইখন; অক-বিভাগ নাই; দৃষ্ট-বিভাগ নাই। নাট্যকাৰজনে নিজে ইয়াক “চ’ৰাখৰীয়া নাট” নাম দিছে। ইয়াৰ আগতেও বেজবন্ধাই একাধ নাট কেবাখনো লিখিছে, যেনে, ‘সোৱল’, ‘পাঁচনি’, ‘দেৱদানী’ আদি। সেইবোৰত অক এটা হলেও, দৃষ্ট সংখ্যা একাধিক। ‘গদাধৰ ৰজা’ অতি আধুনিক একাধ নাট কিছুমানৰ লক্ষণ-সূচক। বচনাকাল ১৩১৮ খৃঃ (১৮৫০ খক)। ই প্ৰথমতে সেই বছৰৰ ‘বাৰী’ত প্ৰকাশ হৈছিল।

( ২য় বছৰ ৬য়-৪ৰ্থ সংখ্যা ) ; ১৯৬৩ চনত মাথোন স্ক্ৰীয়া কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ হৈছে ।\* কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অগ্ৰগণ্য । বেজবৰুৱাৰ 'গদাধৰ বজা'ই এনে মন্তব্যৰ খুটিটো দেখুৱেখুঁকৈ লৰাইছে ।

### বৰবৰুৱাৰ বেতাল যষ্ঠবিংশতি

সংস্কৃত সাহিত্যত 'বেতাল পঞ্চবিংশতি' নামৰ সাধুকথা আছে । বেজবৰুৱাই এই নামটোৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি 'বৰবৰুৱাৰ বেতাল যষ্ঠবিংশতি' নামৰ পঞ্চাঙ্ক ধেমেলীয়া নাটখন লিখিছে । ৰচনাৰ পটভূমি এই—তেজপুৰৰ উকীল বাঘাধৰ শৰ্মাই তেওঁৰ প্ৰথম গৰাকী পত্নী বহুদিন নিঃসন্তান হৈ থকা দেখি পত্নীৰ ইচ্ছানুসৰি খুলশালীয়েকজনীকো বিয়া কৰাই যুগল স্ত্ৰীৰ পতিত্ব গ্ৰহণ কৰি ঘোৰ সংসাৰত প্ৰৱেশ কৰিলে । পিছে কালৰ চকুৰী খুৱিল ; কেবা বছৰ হ'ল খুলশালীয়েকৰ সন্তান হোৱা কোনো লক্ষণ নাই ; ইপিনে এলাগী কৰি থোৱা পূৰ্ণ পত্নী গৰাকীয়েহে পুত্ৰসন্তান এডুখৰি প্ৰসন্ন কৰি পুনৰ স্বামী বৰভা হৈ পৰিল । পৰিণতিত, বাইভনী হালৰে পুৰা-গঁধলি বন্দ-হাই হুণুচাই হ'ল । এওঁ "বন্দ সমাস"ৰ উদ্ভাৱক কোন ? নাটখনিয়ে ইয়াৰেই সমিধান হৈছে ।

বিষয়-বস্তু—কদাই নামৰ কানীয়া এটাই তাৰ গাভৰু ভায়েক জুহুকীক গাঠৰে ডেকা এটাৰ সৈতে বিয়া দিবলৈ থিক কৰিছে, কিন্তু ঘৈণীয়েক গেদুগেদীয়ে দিব খোজে অইন এটালৈ । এইখিনিতে পতি-পত্নীৰ বন্দ সমাস । জুহুকীয়ে আকৌ যাবলৈ মন মেলিছে ভোগাই নামৰ ডেকা এটালৈহে । বেচাৰা ভোগায়ে তাইক পলুৱাই নিবলৈ এদিন চোতালৰ গছ এজোপাত উঠি আছে । কদায়ে গম পাই থেনা দিসত সি ধুপুচ্ কৰে মাটিত পৰি মৰিলো ওঁ বুলি চিঞৰ লগালে ; জুহুকীও ওলাই গৈ 'হায়-ওঁ বি ওঁ' কৰি চিঞৰিব ধৰিলে ।

এই বিষয়টোকে পাঁচ অঙ্কত বিভক্ত কৰি নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছে । প্ৰকৃততে প্ৰতিটো অঙ্ক একোটা ক্ষুদ্ৰ দৃশ্যহে । আৰম্ভণিত সূত্ৰধাৰকপী বৰবৰুৱাই "ক ব্যাখ্যা প্ৰসঙ্গত কয়—“পাঁচ অঙ্ক তাত আছে, এক অঙ্ক পানী । আন্ধ আন্ধ নাম তাৰ কৰিলো প্ৰমাণী ॥” অৰ্থাৎ এই পাঁচ অঙ্কৰ উপৰিও 'আন্ধ আন্ধ' নাম দি আন্ধ এটা নাম মাত্ৰ বিভাগ যোগ কৰা হৈছে । ইয়াৰ আগতে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ জুই-এখন নাটত এনেবিধৰ অন্ধ-ধৰ্ম-বৰ্জিত অন্ধ সংযোগ কৰা দেখা যায় । স্থান-কালৰ ঐক্য ৰাখিব নোৱাৰাৰ বাবেই নাট্যকাৰে এনে বিভাগ কেতিয়াবা কৰিব লগীয়া হয় ।

বিষয় বস্তু আৰু প্ৰকাশৰীতিৰ ফালৰপৰা নাটখনি নিচেই লঘু হলেও শীৰ্ষ বিন্দুতে নাট্য-বস্তুৰ সমাপ্তি ঘটোৱাত বসন্তে নাম ধৈ নাট্যকাৰে এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে । বেজবৰুৱাৰ অইনবোৰ নাটত এনে আকস্মিক ছন্দ পতন দেখা নাযায় ।



### বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণ-সমূহ

(১) পত্ৰবহনতা—বেজবৰুৱাই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি তেওঁৰ নাটবোৰত নানা ভাৱে কাৰ্য্য সাধন কৰে।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত হুখন আৰু 'বেলিমাৰ'ত সাতখন চিঠি আছে। অইন কি, 'লিভিকাই' ধেমেলীয়া নাটখনতো নাট্যকাৰে হুখন চিঠিৰ সংযোগ নকৰি নোৱাৰিলে।

(২) মৃত্যু বা বধ-দৃশ্য প্ৰায় বৰ্জন :—শৰাই ঘাটৰ যুদ্ধ প্ৰসঙ্গত লাচিতে মোমায়েকক কটা বিষয়টোক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বহুবিধ সাহিত্য সৃষ্টি হৈছে। অথচ বেজবৰুৱাই 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' দৃশ্য-কাব্যত এই বিষয়টো দৃশ্যত নেদেখুৱাই চিঠিৰ যোগেদ্বিধে প্ৰকাশ কৰিছে। (অথচ গোহাঁঞি বৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন'ত ই এটা আকৰ্ষণীয় দৃশ্য)। সেইদৰে 'বেলিমাৰ'ত বধন-হত্যা বিষয়টো দৃশ্যকাৰত নিদি সংবাদ স্বৰূপেহে প্ৰচাৰ কৰা হৈছে। (অথচ নকুল ভূঞাৰ 'বধন বৰফুকন' নাটত এই ঘটনাটোকে শেষ দৃশ্যত দি নাটখনক কৰুণ বসন্ত কৰি ভোলাৰ এটি আলখন ৰূপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে)। বেজবৰুৱাৰ এই ৰীতি সংস্কৃত নাট্যবিধিৰ অমূল্য। 'জয়মতী কুঁৱৰী'ত জয়মতীৰ মৃত্যু আৰু 'লিভিকাই'ত হস্তত্যা বুঢ়ীৰ মৃত্যুৰ বাহিৰে তেওঁ কোনো ঠাইতে মৃত্যু দৃশ্য যুক্ত দেখুওৱা নাই।

৩) তেওঁৰ নাটত কৰুণ-বসৰ স্থান অতি নগণ্য; তেওঁৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাটৰ নাট্য কাহিনী কৰুণ বসৰ; কিন্তু 'জয়মতী কুঁৱৰী'ত বাহিৰে কোনোখনেই কৰুণবসন্তক ছোৱা নাই।

(৪) তেওঁৰ হস্তবসৰ মাত্ৰাধিক্যই কোনো কোনো ঠাইত অস্বাভাৱ বসন্তোত্তৰ বাধক ৰূপেও ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰি থকা নাই। তেনে ঠাইত এই হস্তবস উপভোগ্য হোৱা নাই। 'বেলিমাৰ'ত কলিবৰক সাহসী দেশ-প্ৰেমিক বীৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে। মিস্ত্ৰিয়াহাই যেতিয়া কলিবৰক কাটি পেলাব লাগে বুলি হুহু জাৰি কৰে আৰু কয় যে—“কাটিবৰ আগেয়ে ইয়াৰ পেটটো ফালি দিব লাগে” দৰ্শকৰ মনত স্বাভাৱিকতে কলিবৰ প্ৰতি কিঞ্চিৎ দয়া আৰু সহানুভূতিৰ ভাব জাগি উঠে। কিন্তু ইয়াৰ উত্তৰত কলিবৰে কয়—“দীঘলে নে পথালিয়ে... বোলো তিলুৱা সেনাপতি, তোমাৰ খাহীটো মন গলে মূৰ ফালৰ পৰাও কাটি দাব পাৰা; নেজৰ ফালৰ পৰাও সেই কৰ্ম কৰিব পাৰা।” (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন); এই হস্তবস এই ঠাইত মুঠেই উপভোগ্য হোৱা নাই, বৰঞ্চ কৰুণ বসৰ বাধক ৰূপেহে কাৰ্য্য কৰিছে।

(৫) বজা মহাৰজাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি লগুৱা-লিক্চো পৰ্য্যন্ত সকলোৰে মূখত বেজবৰুৱাই কথিত আৰু ঘৰুৱা অসমীয়া গদ্য ব্যৱহাৰ কৰাত প্ৰতিখন নাটেই কাৰ্য্যিক কেন্দ্ৰৰ পৰা বাগৰি আহি লৌকিক কেন্দ্ৰত পৰিছেহি। আৱন্তকীয় ঠাইতো ভাৰাই ৰূপ সলাব নোৱাৰা হেতুকে কোনো কোনো ঠাইত বস-নিঃসৰণত ভেটা পৰিছে। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত বামসিংহ, নচৰং ণী, বৰফুকনৰ মৃত আদিৰ মূখত যুদ্ধ সংক্ৰান্ত আলোচনা এটাকে এই বিবৰণত উদ্ধৃত কৰিব পাৰি। এবাৰ বামসিংহই অসমীয়া কটকীক কয় যে অসমীয়াৰ যুঁজিবলৈ বহি জীৱ বন্ধক নাই তেওঁলোকক খুজিলেও দিব পাৰে; তেওঁলোক হিন্দুমানৰ চুক এটাৰ গাভত

সোমাই আছে। .....“তেওঁলোকক গাতৰ ভিতৰৰ পৰা টানি বাহিৰলৈ উলিয়াই অলপ পোহৰ দেখুৱাবৰ নিমিত্তে বাগস্তাই মোক পঠিয়াই দিছে।” কটকী—“বোলো এতিয়া গেলা গপ মাৰি থাকাইক, পিছত কাচুটি এৰি পলাব লগীয়া নহলেই ভাল। ... তোমালোকৰ কাচুটিৰ পোন্ধ নেথাকেই, সেটোদেখি লৰৰ বেগত এৰি পেলাবলৈকো সুবিধা হব।” ( ৪ৰ্থ অঃ ২য় দঃ )

(৬) হাস্তৰস সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ বহু ক্ষেত্ৰত অনাবশ্যকীয় বৰ্ণনা বা বিষয়বোৰ সংযোগ কৰে, যেনে ‘বেলিমাৰ’ত জন্মি, পিয়লী আৰু ধনী বন্ধুৰ মাজত কলিকতা মহানগৰীৰ যি বাস্তৱিক বৰ্ণনা দিয়া হৈছে, হাস্তৰস সঞ্চাৰণ অবিহনে ইয়াৰ অইন নাটকীয় উদ্দেশ্য একো নাই ( ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শন )। সেইদৰে ইয়াত চন্দ্ৰকান্ত, সতৰাম আৰু অন্যান্য ল’ৰা কেইটামানৰ মাজত দিয়া গ’ৰখীয়া ধেমালিখিনিৰে বিশেষ একো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা নাই ( ১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন )। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰ ২য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়া আৰু তেওঁৰ লগৰীয়া কেইজনৰ সৈতে যিটো দৃশ্য দিয়া হৈছে ইয়াৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য হাস্তৰস সৃষ্টি।

(৭) বৈষ্ণৱ ভাৱ বেজবন্ধুৰ অন্যান্য সাহিত্যত থকাৰ দৰে তেওঁৰ নাটবোৰৰো ঠায়ে ঠায়ে বৈষ্ণৱ ভাৱ সিঁচৰিত হৈ আছে। তেওঁৰ ‘বেলিমাৰ’ৰ পিজো আইদেও বিষ্ণু-ভক্তি-পৰায়ণ। তেওঁ ভাৱাৱেগত যিবোৰ গীত-পদ গায় তাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ-গানেই অধিক। তেওঁ গিৰিয়েকক শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে তুলনা কৰি গায়—“ললিত লবঙ্গলতা পৰিশীলন কোমল মলয়... নৃত্যতি গুৰতি জনেন.....” ইত্যাদি। যেতিয়া সংস্কৃত শ্লোক মাতে তাতো শ্ৰীকৃষ্ণৰেই গুণাশুকীৰ্তন, যেতিয়া অসমীয়া গীতপদ গায়, তাতো শ্ৰীকৃষ্ণৰেই লীলা-মাহাত্ম্য প্ৰকাশ। ৰংপুৰৰ কাৰেংঘৰত চন্দ্ৰকান্তৰ লিগিৰীয়ে যি পদ গায় সিও “যতুংগ ধ্বংশ”, “প্ৰহ্লাদক গদে প্ৰহাৰে” আদি শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা কাহিনী। ভূমুক নামৰ লিগিৰা এটাই বদনৰ আগত যি এটা গীত গাইছিল তাৰো আদিত আছে “বৈকুণ্ঠৰ কৃষ্ণ” ( ১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন )। ‘জয়মতী কুঁৱৰী’তো জয়মতীয়ে মৃত্যুকালত বৈষ্ণৱ-ধৰ্মপ্ৰাণা সতী এগৰাকীৰ ৰূপ লৈ গাইছে—“কি কৰিলো কি কৰিলো ভক্তি নকৰি” ইত্যাদি। তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটতো এই ভাৱ ঠায়ে ঠায়ে স্পষ্ট ( ‘নোমল’ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য )।

(৮) স্বদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিৰে তেওঁৰ নাটবোৰক কোনো কোনো ঠাইত ভাৱাক্ৰান্ত আৰু বিৰক্তজনক কৰি তুলিছে, যেনে—‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত লাচিতৰ আত্মকাহিনী ( ২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন ), ‘বেলিমাৰ’ত চন্দ্ৰকান্তৰ আক্ষেপ ( ১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন ), ‘লিতিকাই’ত লিতিকাইহঁতক নাশ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে দেউৰামৰ জল্পনা-কল্পনা ( ৩ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন ), ‘চিকৰপতি নিকৰপতি’ত বিচাৰালয়ত গুচৰীয়া বেধাইৰ আচাৰীৰ ওপৰত দিয়া গোচৰ ( ১ম দৰ্শন )।

(৯) লৌকিক গীত-মাতৰ সঘন প্ৰয়োগে তেওঁৰ নাটবোৰক অসমীয়াৰ অতি আপোন যেন কৰি তুলিছে। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰ ১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন এনেবোৰ গীত মাতেৰেই ভৰপূৰ; চেনেহী-ৰূপহী-শৰীয়াখোৱা গোহাঁইৰ কথাপকখনত এনেবোৰ গীত-মাতেই প্ৰতিটো দৃশ্য বঙ্গল কৰি তুলিছে। ‘বেলিমাৰ’ত ভূমুক-ধনশিৰী--সোমণশিৰীৰ কথাও এনেবোৰ প্ৰয়োগ বিশেষ।

আধুনিক যুগ (নাট-এসদ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুণাওৰৰ বশভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১৭১

(১০) বেজবৰুৱাৰ নাট্যকলাত সৰল হাশ্বব্দেই অধিক। ব্যঙ্গব্দও ঠায়ে ঠায়ে আছে, কিন্তু নাটকীয় পৰিস্থিতি অল্পসৰি স্থানবিশেষে বস সিয়ান উপভোগ্য হোৱা নাই।

(১১) জতুৱা ঠাচৰ আভিশয়াই ঠায়ে ঠায়ে নাট্যোচিত পৰিস্থিতি-স্থিতিত বাধা নকৰায় থকা নাই। স্থানবিশেষে বসনটি পথত ই অল্পব্যৱক্ৰমে ক্ৰিয়া কৰিছে।

### পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭১-১৯৪৬)

[ অসম বুৰঞ্জীৰ প্ৰথম নাট্যকলা-কিত্তিতা ]

গাওঁবুঢ়া	—	( ১৮৯৭ )	সাধনী	—	( ১৯১০ )
জয়মতী	—	( ১৯০০ )	নাচিঙ বৰফুকন	—	( ১৯১৫ )
গদাধৰ	—	( ১৯০৭ )	জুত নে জম	—	( ১৯২৪ )
টেটোন ভাষুলি	—	( ১৯০৯ )	বাণবজা	—	( ১৯৩০ )

#### ॥ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় ॥

‘জোনাকী’ যুগৰ অন্ততম ভোটা তৰা পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই ( তেতিয়া পদ্মনাথ গগৈ ) প্ৰথমতে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰে সৈতে লগ লাগি ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দত ‘ডেকা গাভৰু’ নামেৰে অ’ৰ ৩’ৰ চিত্ৰেৰে এখন নাটক উলিয়ায়। সত্তৰ এই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবে পদ্মনাথ বেজবৰুৱাই “ডেকা গাভৰুৰ দল”-সীৰ্ষক এটা প্ৰতিবাদ প্ৰবন্ধ লিখে, আৰু তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা ভাঙবীয়া আদি ‘জোনাকী’ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে। গোহাঞি বৰুৱায়ে এইবাবেই ‘জোনাকী’ এৰি ‘বিজুলী’ত হাত দিয়ে আৰু স্বকীয় পন্থাৰে সাহিত্য সাধনাত ব্ৰতী হৈ পৰে।\* তেওঁৰ প্ৰকৃত সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় ‘ভাস্কৰমতী’ উপন্যাসৰ যোগেদি। ১৮৯০ চনত তেওঁ কহিমা চৰকাৰী হাইস্কুলত প্ৰধান শিক্ষকৰূপে নিযুক্ত হয়। প্ৰায় এই সময়তে তেওঁৰ বিবাহো হয়। চৰকাৰী কামৰ ঞ্জক দায়িত্ব বহন কৰি তাৰ মাজতে আজৰি উলিয়াই তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে। অসমত তেতিয়া বুটিছৰ আমোল। অসমীয়াৰ আধিক, সামাজিক সকলো ক্ষেত্ৰতে পানীত হাঁহ নচৰা অৱস্থা।

গাওঁবুঢ়া—গাওঁবুঢ়া এই সময়ৰে ৰচনা; প্ৰকাশ ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দ; এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট।

ৰায়তৰ ৰাজনা আদায় কৰা বিষয়ত মৌজাদাৰৰ সহায়ৰ বাবে অসমৰ গাৱঁ গাঁৱে তেতিয়া চৰকাৰে একো একোজন বিষয়া নিযুক্ত কৰিছিল; তেওঁৰ পদবী ‘গাওঁবুঢ়া’; দায়িত্ব আছে, ৰসমহা নাই! অবৈতনিক কাম (অন্যৰেবি Honorary “অন্যাহাৰী” বিষয়)। এয়ে দেশপ্ৰেমিক কবি-ছন্দ্যন্ত সহায়ত্বত জগায় আৰু ‘গাওঁবুঢ়া’ই নাট্য ৰূপত দেখা দিয়ে।

বিষয়-বস্তু—লক্ষীমপুৰ জিলাৰ গাওঁ এখনত নকৈ পতা গাওঁবুঢ়া ভোগমন। মিঃ ইয়ং লক্ষীমপুৰ মহকুমাৰ চাহাব; তেওঁ গাওঁৰ ৰাজদাৰ ভাগিনা চাবলৈ গাওঁ

\* ‘ভাঙবীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা’—ঐশ্বৰ্য্য দেশৰ সম্পাদিত, অমিৰাভাৰুৱী দেশৰ সন্নিহিত।

পৰিৱৰ্তন কৰিলেহি। চাহাবৰ বহন-পাতি ধোপাবলৈ গাওঁবুঢ়াইতৰ পাত তৰপি নাই। ভোগমনে ভাত-পানী এৰি সেই কামতে দিনৰ দিনটো ঘূৰি ফুৰিছে। ছপৰীয়া আহি দেখে, বৈগীয়েক বংগৈয়ে ভাত ৰান্ধিবলৈ ৰান্ধনি ঘৰ সোমাইছেহে। ভোগমনে খঙতে উতলা হৈ বাহী গাবেই গুচি গল। বৈগীয়েক কান্দে, জীয়েক কান্দে। চৰ্কাৰী “আলহী বঙলা”ত ধান্‌চামা, আদালি, চৰ্কাৰ আদিয়ে চাহাবৰ বাবে বিবিধ বস্তুৰ যোগান ধৰিছে। বচনৰ ভাব লৈ ভোগমন ভাত উপস্থিত; ভাতত অন্তান্ত বস্তুৰ লগত তিনটা কুহুবা আৰু বোলটা ৰপি। চৰ্কাৰ, আদালিহঁতে মিচেই ভাকৰ বস্তু অনা বুলি কৈ ভোগমনৰ ওপৰত হুমুসনি চলাইছে, গালি পাৰিছে। অইন কি, কাণত ধৰি শান্তি দিছে। গাওঁৰ মৌজাদাৰ বড়ুখৰ হাজৰিকাই চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা ভাগিদা পাই খাজনা আদায়ৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ফোক কৰাব খুজিছে। ভোগমনে লৰালৰিকৈ আহি সকলো কথা বৈগীয়েকহঁতৰ আগত কয় আৰু এইবুলি বেজাৰ কৰে “ফুলী হোৱাৰ ভয়ত, মান ৰইখা কৰিবলৈ গৈ চৰ্কাৰী গাওঁবুঢ়া বিষই খাওঁতে এতিয়া মোৰ এনে বিলায়” (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)। খেৰত চাহাবে বুলিলে যে মাজৰ মাহুহ সোপাই জোৰকৈ গাওঁবুঢ়াৰ ওপৰত নানা অভ্যুত্থাৰ কৰি ভাৰ-ভেটী খায়, গুঁচি খায়। ইয়ং চাহাবে এই বিষয়ে কৰ্ত্তৃপক্ষলৈ লিখা লিখি কৰি এটা স্বৰন্দৰন্ত কৰিবলৈ গাত লয়। গাওঁবুঢ়া চাৰিজনৰ সমদল গীত এটিৰে নাটখনিৰ সামৰণি পৰে।

গীত (খট—ৰান্ধিৰী খেমটা)

“আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া

চাৰি গোট ঢেঁকী খোৰা;

ৰাতি-দিনে ধান ৰানি হওঁ আখামৰা।

(আমি গাওঁবুঢ়া)” ইত্যাদি।

আলোচনা—এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী কেইখনত ‘গাওঁবুঢ়া’ নাটখনি খেমেলীয়া নাট বুলি কৈ অহা হৈছে। প্ৰকৃততে ই সম্পূৰ্ণ খেমেলীয়া নাট নহয়, খেমেলীয়া পৰিৱেশত বচনা কৰা ই এখনি দৃঢ়-বহল পঞ্চাঙ্গ কৰণ-বসন্ত নাট। নায়ক ‘গাওঁবুঢ়া’ আৰু তেওঁৰ পত্নী ‘বংগৈ’ৰ কাৰ্য্যৱলী আৰু পৰিণতিবলৈ চাই আমি ইয়াক কৰণ বসন্তক ছবুলি নোৱাৰো। মৌজাদাৰ, মঙলহঁতৰ অভ্যুত্থাৰ হাত সাৰিবলৈ বুলি বহুৱা কামৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভৰ আশাত ভোগমনে খাটী-লুটি কোনোমতে গাওঁবুঢ়া বিষয়টো ল’লে। কিন্তু স্ব-শান্তি পাওক চাৰি বেজাৰৰ দিনক দিনে হুখকট বাঢ়িহে গ’ল। ৰায়তৰ খাজনা আদায় কৰিব নোৱাৰি গাওঁবুঢ়াই দিনে-নিশাই মৌজাদাৰৰ খেচৰেচনি খাব লগীয়াত পৰে। তেওঁক ভাৰ-ভেটী বোপাই মন সন্তুষ্ট কৰি ৰাখিব লাগে। সবল হোজা ভোগমন এই চিন্তাতেই আখামৰা হৈছে। বংগৈ ভোগমনতকৈ চতুৰ। পিৰিয়েকৰ হুখ দেখি তাই কয়—

“চৰ্কাৰী কাৰ নকৰি নোৱাৰি হয়, পিচে আমি হৰলা ইকালে নেখাই যাবি

আধুনিক মূল (নাট-প্ৰসঙ্গ)—“জোনাকী”ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱ বণভেৰী(গোহাঞিবকৰা) ১৭০

পাবো? তেওঁ চৰকাৰে আমাক এটা জীৱিকাৰ উপায় নিদিয় কিয়? ঘৰৰ খাই পৰা হৈ খাটি মৰা ক’ত আয়ন আছে”—(১য় অঃ ১ম দৃঃ)। ভোগমন—“নেথাইনো ক’ত কেইটা মৰিব দেখিছ? গোঁসায়ে একবকমে খুৱাব। সংসাৰৰ গতিয়েই এনে!”

গাওঁটল মৰচাহাৰ অহা গম পাই গাওঁবুঢ়া বচন-পাতি গোটোৱাত ব্যস্ত হৈ পৰিল। বংটৈয়ে ওবে দিনটো বৰুৱা কামসোপা কৰিয়েই ওৰ পেলাব নোৱাৰে। ধান বানোতে এদিন জীয়েক জেডুকীৰ হাতখনো খুলিলে। বংটৈয়ে ধান বানে, খৰি লুবে, কাপোৰ বয়, তাত বান্ধে, মৰিবলৈকো আজৰি অৰুণ নাই। ভোগমনে হুপৰীয়া লৰা-লৰিকৈ আহি দেখে তাত হোৱা নাই, তেওঁ লখোনেই গুচি যায়। বৈপ্লৱকে এবাৰ প্ৰিয়মেকৰ কথা ভাবে, এবাৰ গোটেই বৰখনৰ কথা ভাবে আৰু বুৰে-কপালে হাত দি উচুপি উচুপি কান্দিব ধৰে।

চাহাবৰ নাম কৈ আদালি, চৰ্দাৰ, খানচাৱা আদি যাজৰ মাজহ লোপাই গাওঁবুঢ়াৰ পৰা ভাব-ভেটী খাই সিঁতনৰ তলি উদং কৰে। চাহাবৰ নাম কৈ নানা কাম কৰাই লয়। চৰ্দাৰী আলহী-বঙলাত চৰ্দাবে গাওঁবুঢ়াৰ হতুৱাই খৰি কলায়; তাকে নকৰো বোলাত গাওঁবুঢ়াৰ কাণত খৰি শান্তি দিয়ে। শেষত খাজনা আদায় কৰিব নোৱাৰা বাবে গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰি টেকেলাই সকলো লাম-লাকটি উলিয়াই লৈ যায়। খঙে-বেজাবে ভোগমনৰ মুখৰ মাত হবিল; চকু-পানী ওলাল। বংটৈয়ে সান্ধনা বাগী এবাৰ দিলে—“এতিয়া আৰু শোক-বেজাব কৰি থাকিলে কি হব? গাওঁবুঢ়া বিটৈয়ে আমাৰ গতি বি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সন্ধ্যা নাই।”

ভোগমন—“(দীঘলকৈ হুমুনিয়াহ পেলাই) ভাল কৈছ, তোৰ কথাতো ভৰ দিলো। কাইটল মোজানাৰ হাকিমৰ ওচৰত আমাৰ মেটমৰা ভাৰখন শোধাই দিহে আহিবপৈ লাগে।”

নায়ক ভোগমনে জীৱিকাৰ বাবে সামান্য আদালি, চৰ্দাৰহঁতৰ হাতত লাহনা-গজনা খাই জীয়াতু তুগিব লগীয়া হ’ল। তেওঁৰ উন্নতিৰ সকলো আশা বাৰ্থ হ’ল। গাওঁবুঢ়া-বিষয় বন্ধাৰ বাবে নিজৰ আত্মসন্ধান হেৰুৱালে। তেওঁ সৰ্বস্বান্ত হ’ল, জীৱনত অৰুণো শান্তি নেপালে। এইদৰে কৰণ-বসান্ধক কেবাটাও গাওঁলীয়া সামাজিক চিহ্ন গোহাঞি বকৰাই ফুটাই তুলিছে। প্ৰকাশ-বীতিয়ে ঠায়ে ঠায়ে হাতবস উল্লেখ কৰিব খোজে। কিন্তু মূল কথাখিনিৰ পিনে দৃষ্টি কৰিলেই সি বিতাতে তল পৰি যায়। যাজে যাজে মঙল বাপুৰাম শইকীয়া আৰু কচুখোৱা ছটীয়া গাওঁবুঢ়াই কুল হিন্দী জাতিত বচন যান্ত্ৰিক হাতবসৰ সৃষ্টি কৰিব খোজে, কিন্তু কৃতকাৰ্য্য নহয়। কাৰণ, মূল ঘটনাটো গাওঁবুঢ়াৰ দুখেভৰা কৰণ কাহিনীৰেই ইতিহাস যাজ গাওঁবুঢ়াৰ বিষয়-বাবৰ সমস্তা নাটখনিত সম্পূৰ্ণভাবে ফুটি উঠিছে। পঞ্চম অধ্যায়ৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত যিঃ ইয়ং চাহাবে সমস্তা সমাধানৰ বাবে কৰ্ত্তৃপক্ষৰ সৈতে লিখা-লিখি কৰিব বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু কথাবাৰে ভোগমনৰ ছখ পাতলাৰ পৰা নাই। শেষৰ দৃশ্যত টেপেৰা গাওঁবুঢ়াই দুখত

একেবি আনন্দ কবিলৈ বুলি এটি গীত যুৰিলে আৰু ভোগমনকে আদি কৰি কেউটাই ঘূৰি ঘূৰি গালে; কিন্তু প্ৰকৃততে এইটো আনন্দৰ গীত নহয়; শোকৰ গীতহে। এই নাটত হান্তবস-সকাৰক তুলুঙা কথাবোৰ বহু ঠাইত মানৱীয় অহুত্ৰুত্বপূৰ্ণ; চৰিত্ৰবোৰৰ বচনত গাভীৰ্য্য কম; সেইদেখি মূল বিষয়টোত গহীন পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত অৱশ্যে কিছু বাধা পৰিছে। মান-মৰ্যাদা আৰু ব্যক্তিত্বৰ পিনৰ পৰা চালে ইয়াত পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত বত্ৰেশ্বৰ হাজৰিকা (লক্ষীমপুৰৰ মৌজাদাৰ), মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱা (খানাব দাবোগা), মিঠাব ইয়ং (মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব), মিঃ স্কট (জিলাৰ গৰাকী বৰচাহাব); আৰু স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অমিলা (বত্ৰেশ্বৰৰ ভাৰ্যা) উচ্চ মৰ্যাদা-সম্পন্ন লোক। কিন্তু বৰুৱা পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ মুখতো সাধাৰণ কথা ভাষাৰ বচনহে দিয়া হৈছে।

গোহাঁঞি বৰুৱাৰ তিনিওখন ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত 'গাওঁবুঢ়া' খনৰ হাস্যবসৰ আশম ভালেখিনি ভাষামুগত, যেনে প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত চিপাহী, বাপুৰাম শইকীয়া মণ্ডল আৰু কচুখোৱা ছুটীয়া গাওঁবুঢ়াৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰাখিনি। চিপাহীটোৰ মুখৰ হিন্দী প্ৰায় শুদ্ধ আৰু স্বাভাৱিক, কাৰণ সি নিজে হিন্দী ভাষা-ভাষী। কিন্তু বাকী দুজন গাওঁলীয়া অসমীয়া মাহুহ; তেওঁলোকৰ হিন্দী অশুদ্ধ, উচ্চাৰণ অস্বাভাৱিক, অশুদ্ধ; গতিকে হাঁহি-উঠা। চৰকাৰী-কামৰ বাবে কুলী ধৰিবলৈ আহি তেওঁলোকে এইদৰে কথা পাতিছে--

"বাপু--দেখ দেখ কনিষ্ট। এই কুলী ভাগুকে লব্ মাৰ্ভাহেই। তুমি খেদি যাইকে তাক পাকুৰি আনও (চিপাহীটো যাব ধৰে)।

কচু--নাহি নাহি কনিষ্টবাবু, তুমি যাইকে তাক পাকুৰি লৈ আনেগা--(কুলীৰ পিচে পিচে লব ধৰে)।

চিপাহী (মণ্ডললৈ চাই) এ কেইচা বাত হেইই? হামলোককো চাব আভ্‌মিকো দৰ্কাৰ থা, চব পুৰা হো গিয়াৰাহা। লেকিন তোম আপ্না মত্‌লবচে একঠো চোব দিয়া, আউৰ একঠো আভি ভাগ বাতা হেইই।"

পৰিস্থিতিৰ ফালৰ পৰা ওপৰৰ এই কথাখিনিত ইহিৰ লগীয়া একো কাৰণ নাই। বৰ 'গাওঁলীয়া নিজু' নিছলা মাহুহ কিছুমানক জোৰকৈ কাম কৰিবলৈ ধৰি নিয়া দেখি বেজাৰহে লাগে। কিন্তু ভাষাৰ অসঙ্গতিয়ে ইহি নোভোলাই নোৱাৰে। সেইদৰে বত্ৰেশ্বৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সৈতে ভোগমনে যেতিয়া মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখা কৰোঁগৈ, তেতিয়া তেওঁলোকৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰা খিনিৰপৰা ভাষাগত হাস্যবস নিৰ্ভৰি ওলায়। গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাৰ্থী ভোগমনক কঁপি থকা দেখি মিঃ ইয়ং চাহাবে কয়--"অঃ হেইটো হব নাই ফাৰিবে। হেইটো কিজানি কাণি কাইছে। হি কাম কৰিব নাই পাৰে, টুমি ডোছৰা আদমি ডেকিব লাগে। কাণীয়া আদমিক হামি কাম কৰি নাই দিবে।

আধুনিক যুগ(নাট-প্ৰসঙ্গ) — 'জোনাৰী'ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী' গোহাঞিবৰুৱা ১৭৫

বহু—নহয় হজুৰ, মই আনো সি কাণি নাথায়।

ভোগ—হয়; গোলামে কাণি নেথায়। কেতিয়াবা সৰুত পৰিল টিকিবাঁহে চুট-চাৰিটা পোৰা হয়।

ইয়ং—চুপ্ বাও। হেইটো কি বক্বক কৰিছে? হামাকে গালি দিছে।

বহু—এইটোৱেনো টপ্ টপাই আছে কেঁলৈ? কথা ভুবুৰ্জ এনেট বলকি থাকেচোন।"

ওপৰৰ এই কথাখিনিতো পৰিস্থিতি-গত হান্তবস নাই, কিন্তু ভাবাই হাঁহি তোলে। এইদৰে দ্বিতীয় অঙ্ক পঞ্চম পটত মৌজাদাৰৰ চ'ৰাত যিখন গাঁৱলীয়া মেজ বহে, তাত প্ৰথম মেলুৱৈজনে কথাই কথাই "কিনো কপে সৈতে" বুলি ঘনাই ঘনাই কৈ থাকে, চতুৰ্থজনে সময়ে সময়ে "তাৰ পৰিণামে" বুলি কয়; সেয়ে অতি সঘন হোৱা বাবে হাঁহি উঠে।

'গাওঁবুঢ়া' নাটৰ ওপৰত 'মহৰী' আৰু 'কামীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰস্তাৱ

'মহৰী'ৰ প্ৰস্তাৱ—গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাওঁবুঢ়া' নাটত 'মহৰী' নাটৰ কিছু সা জ নকৃত পৰে। দুয়োখন নাটৰে বিষয়-পদ্য প্ৰায় একে ধৰণৰ। নাটটোৰ মহৰী কাম-প্ৰাণী ভাবিবামে যিদৰে চাকৰিৰ লালপাত মি: কট চাহাবৰ লগত 'অপেষ লগ-লাহুনা' ভুগি চাকৰিটো কোনোমতে লাভ কৰিলে, অৰ্থচ শেষত দুদিনমান থাকিয়েই নিজ টকা'ত এৰি পেলাব লগীয়া হ'ল সেইদৰে গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাণী ভোগমনেও চাহাবৰ হাতত নানা অপমান লগু-লাহুনা ভুগি গাওঁবুঢ়া-পদবী লাভ কৰিলে; কেইদিনমান থাকিয়েই জিত্তা-কৈছা লাগিল, কামটো এৰি পেলাবলৈ তৎ নাইকিয়া হ'ল। অৰ্থচ, কামটো লবৰ সময়ত মহৰীয়ে যিদৰে জীউৰাম উকীলৰ সহায়ত লৈছিল, ভোগমনেও বহুশৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সহায় লব লগীয়াত পৰিছিল। ভাবিবামে ফক্ চাহাবক বঙলাত দেখা কৰি যিদৰে চাকৰিৰ কথা ক'লে, ভোগমনেও মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব মি: ইয়ং চাহাবক দেখা কৰি চাকৰিৰ কথা কৈছে। চাহাবৰ মৃত্যু ওলোৱা চাহাবী অসমীয়া দুয়োখন নাটতে প্ৰায় একে ধৰণৰ। চাহাবৰ মৃত্তি দেখি ভাবিবাম যিদৰে কপিছিল, মি: ইয়ং চাহাবক দেখিও ভোগমনৰ অৱস্থা তদুপ হয়। ভাবিবামে যিদৰে দুদিনমান কাম কৰিয়েই "গাৰ ফালে লাটিবটি" হব বুলি ভাবি ঘৰমুৱা হয়, ভোগমনেও গাওঁবুঢ়া-বিষয় লাভ কৰি দুদিনমান থাকিয়েই বিষয় এৰিবলৈ থিৰ কৰিলে এই বুলি—"চে প'ড়' তোমাৰ কি অত ভুত, মহিমা, এনেখন ছপ ভুগিবলৈকে মাছুছে গাওঁবুঢ়া বিষয় খাবলৈ পাটি-লুটি ফুৰে। হায়! হায়!.....কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত তোমাৰ বিৰোধনৰ মেটমৰা ভাৰখন শোধাই দিছে আহিবগৈ লাগে।"

'মহৰী'ত চাহাবৰ বচনত দৃষ্ট বৰ্ণবোৰৰ উচ্চাৰণ মূৰ্দ্ধন্ত কৰা হৈছে, সেইদৰে 'প'ৰ ঠাইত 'ক' কৰা হৈছে, কৰ্ত্তা আৰু ক্ৰিয়াৰ পুৰুষৰ মিল নাই। 'গাওঁবুঢ়া'তো এট বীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ভাষাগত আৰু বিকৃত পঞ্চগত সাদৃশ্যৰ বাবে তলৰ দৃষ্ট চুটী তুলনীয়—

ইয়ং—অঃ—আক কৰ নাই লাগে, হামি চৰ জানিলে। ( ভোগমন্টল চাই ) আচ্ছা, টুমি কাম কৰিব কাৰিবে ?

ভোগ—( ঠপি ঠপি )—হজুৰ, হজুৰ গোলাম।

ইয়ং—ইউ ডেম ফুল ; কি হজুৰ গোলাম বুলি টাকিছে ? কাম কৰিব কাৰিবে ? চাহাব লোকৰ খং হনিব কাৰিবে ?

ভোগ—হয়, হজুৰ, গোলাম ডেমফুল ! মই একো জগৰ কৰা নাই। মোহাই মহাবাগী !

ইয়ং—ইউ ডেভিল্ বাব্লে ! টুমি হামাকে গালি দিছে ?

( 'গাওঁবুঢ়া' ২য় অঙ্ক ৪র্থ পট )

ইয়াৰ লগত তুলনীয়—

ফক্স—ইউ ইয়ং মেন ! টুমি কট যাব লাগে ?

ভাবি—হজুৰক চালাম দিবলৈ আহিছিলোঁ।

ফক্স—টুটুপিড্ ডেম ব্ৰডি ফুল ! টুমি মোক কি চেলাম দিবলৈ আহিছে -- মট কি লাটচাহেব আছে ' টোমাৰ ভিনট কেতিয়াবা এনেকুৰা বাগিছা দেকিছিলে ? টুমি কোন নেবাবকে বেটা আছে ? 'মহৰী' ( ১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন )

'মহৰী'ৰ ৰচনাকাল, অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰচাৰ আৰু প্ৰকাশ কাল 'গাওঁবুঢ়া'তকৈ আগ। গতিকে দুয়োখনৰ ৰচনা পদ্ধতিৰ সাদৃশ্যলৈ চাই মোহাঞি বৰুৱাৰ নাটৰ ওপৰত ইয়াৰ ছাঁ পৰা অসম্ভৱ নহয়, শাসকৰ সমুখত শাসিতৰ যি এটা স্বাভাৱিক ছাঁ মনোবৃত্তিয়ে দেখা দিয়ে, 'মহৰী' আৰু 'গাওঁবুঢ়া' তাৰেই একোটি অতিৰিক্ত নাট্যচিহ্ন। এসময়ত এই নাটৰ অভিনয় চাহাব সকলে দেখি বৰ আমোদ পাইছিল বুলি শুনা যায়। অসমীয়া নাটত চাহাব চৰিত্ৰৰ চকুত লগা সমাৰোহ 'মহৰী'তে প্ৰথম, 'গাওঁবুঢ়া'ত দ্বিতীয়।

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱ—হাত্ৰবস স্মৃতি কবিবলৈ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত হিন্দী-মিহলি অশুদ্ধ অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এই ৰীতি 'গাওঁবুঢ়া'তো আছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তই ফাটকৰ আম্পাতাল ঘৰত কানিপানৰ ভয়াবহ পৰিণামৰ কথা স্মৰ্ত্তি কৰা এটা পায়—

"কেপা কানি বিহৰ শেষ

কানীয়াৰ নাই জানৰ লেশ" ইত্যাদি।

'গাওঁবুঢ়া'তো শেষৰ গীতটো নায়ক ভোগমন্ট গাওঁবুঢ়াই সৰী গাওঁবুঢ়া কেইজনৰ সৈতে গাওঁবুঢ়া-বিষয়ৰ ভয়াবহ পৰিণতিৰ কথা স্মৰ্ত্তি পোৱা গীত মাথোন :—

"আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া

চাৰি পোট ঢেঁকী খোৰা" ইত্যাদি।

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' প্ৰকাশৰ পিছত কানীয়া সমূহৰ বিষয়ে অহুসহান কবিবলৈ



আধুনিক যুগ(নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেটীতিত গুৰুপাণ্ডৱৰ বৰতেবী(গোহাঞিবৰুৱা) ১৭৭

চৰ্কাৰৰ ডক্কৰ পৰা এটা কানি-তলন্ত আয়োগ গঠন কৰা হৈছিল। তেতিয়া উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাই ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ নাটখন ইংৰাজীলৈ ত্ৰাণিত কৰি তাৰ এটা সকল আয়োগৰ অন্তৰ্ভুক্ত সত্য মিঃ উইলচন চাহাবক দিয়ে। এই আয়োগৰ অইন এজন সত্য আছিল ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ লেখক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা। শৰীৰ-অৱস্থাতৰ বাবে তেওঁ তাত সাক্ষ্য দিবলৈ নোৱাৰিলে।

(‘নাট-বৰব অভিজ্ঞতা’ বেণুধৰ বাজখোৱা, ‘বাসুধেৱ’ ৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)

বহুবচৰৰ পিছত হলেও বাইজৰ যত্নত অসমৰ পৰা কানি ঘৰবিহু ক্ৰমান্বয়ে অপসৰিত কৰা হয়। ‘গাওঁবুঢ়া’ লিখাৰ পিছতো গাওঁবুঢ়া সমূহৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে চৰ্কাৰৰ ডক্কৰ পৰা তথ্য পাত্ৰি সংগ্ৰহ কৰা হয় আৰু অৱশেষত তেওঁলোকৰ এই অষ্টমতমিক কাৰ্যৰ বাবে কিছু (মাটি দখল কৰি) ভূসম্পত্তি বিনা খাজনাই ভোগ কৰিবলৈ নিয়ম ৰাখি দিয়া হয়। গাওঁবুঢ়া সকলে কিছু সকাহ পায়।

‘গাওঁবুঢ়া’ৰ বৈশিষ্ট্য—‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ কাহিনী-ভাগ অতি চমু আৰু হুবল হোৱা বাবে বস-সঞ্চাৰত কিছু বাধা পৰিছে। ‘গাওঁবুঢ়া’ৰ কাহিনী-ভাগ বিস্তৃত কৰি নাট্যকাৰে বস-সঞ্চাৰৰ পথ সুগম কৰি দিব পাৰিছে। গতিকে অসমীয়া সামাজিক নাট্য-সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত উনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত ‘গাওঁবুঢ়া’ নাটখনৰ স্থান উচ্চ। ইয়াক এখনি হস্ত-মধুৰ কৰণ বসন্ত সামাজিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব পাৰি।

নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত কথা—‘গাওঁবুঢ়া’ত নাট্যকাৰে পোন প্ৰথম গাওঁবুঢ়া গদবী নামৰ চৰ্কাৰী বিষয়টোৰ বিৰোধিতা কৰে। মিঃ ইং চাহাবৰ এঘাৰ বচনত নাট্যকাৰে এই মনোভাৱ ব্যক্ত কৰাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়--

“ইয়ং—গাওঁবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাৰে, কুচ নাই মিলিবে। কৈইচা ডক্কৰ। এ চৰ বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।” (৫ম অঃ ২য় পট)

গৈচাটকয়ে গোহাঞি বৰুৱাই এই বিষয়ে কৰ্ত্তৃপক্ষৰ সৈতে যোগাযোগ কৰিছিল।

টেটোন তামুলি--(১৯০৯); জুত নে জম--(১৯২৪)

নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাৱত প্ৰথমখন “খেদেদীয়া নাটক”, দ্বিতীয়খন “সংস্কাৰমূলক নাটক” প্ৰথমখনৰ বিষয়-বস্তু অসমত চিৰ-প্ৰচলিত এটা লৌকিক সাধুকথা। সাধুটো তিনি ছোৱাত বিভক্ত। নাটখনৰ ভিত্তি প্ৰথম ছোৱা বাখোন।

‘জুত নে জম’ কাহিনিক।

বিষয়-বস্তু : টেটোন গাওঁৰ খিটিঙা ডেকা, কথা চমুৰ, প্ৰত্যাংগ-মতি-সম্পন্ন, বুদ্ধিত বৃহৎপতি; কোনো কোনো বিষয়ত সেয়ে ৰাজা পাব হৈ যোৱাত বাপেকৰ অসন্তুষ্টি আৰু বৰষ পৰা তাক খেদি পঠিয়ালে। বাটেৰে গৈ থাকোতে যি এবিধ চৌৰ এহাল লগ পাই জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে সিহঁতৰ সংজলে আৰু চৌৰ-সৰীৰ লগত চুৰ কৰিবলৈ গৈ এবিধ গৃহস্থৰ হাতত ধৰা পৰিল, অৱশ্যে দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে নহয়, সৌভাগ্যক্ৰমেহে। কাক,

ইয়াৰ ভবিষ্যতেই টেটোনৰ কপাল ফুলিল। গৃহস্থই চোৰক জৰি লগাই বজাঘৰলৈ লৈ যাওঁতে বাটতে টেটোনে বাকৌ নতুন নতুন পৰণৰ ফলি পাতি অদ্ভুত বুদ্ধিৰ প্ৰমাণ দেখুৱালে। গৃহস্থজনে বজাৰ আগত টেটোনৰ ওপৰত তিনিটা অভিযোগ দিলে—চুৰি, ডকাইতি আৰু গো-বধ। কিন্তু বিচাৰত সি কোনোমতেই দোষী সাব্যস্ত ন'হ'ল। তৰ্কৰ জালতৰি সি প্ৰত্যেকটো অভিযোগকেই খণ্ডন কৰিলে। বৰঞ্চ শেষত সি বজাঘৰৰ পৰা একলাথ সোণৰ মোহৰ লাভ কৰিলে। সোণৰ মোহৰ লৈ যাওঁতে বাটত সেই বজাৰ মজ্জীৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ লগত টেটোনৰ সাক্ষাৎ হয়; অৱশেষত ঘটনা-চক্ৰত আৰু টেটোনৰ বুদ্ধিবলত মজ্জীয়ে জীয়েকক তালৈ বিয়া দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কেৱল সেয়ে নহয়, তামূলি উপানিৰে ধিভূষিত কৰি জোৱাঁয়েকৰ ঘৰ্মনাও বঢ়ালে। এইদৰে অসাধাৰণ বুদ্ধিসম্পন্ন টেটোন "টেটোন তামূলি" হৈ নাকত তেল দি দিন কটাব ধৰিলে।

**আলোচনা**—লৌকিক সাধুকাৰ ভিত্তিত ৰচিত হলেও, অন্ধ বিভাগ আৰু দৃষ্টি-বিভাগ কৰি কাহিনীটোক বিভিন্ন খণ্ডত বিভক্ত কৰি সজোৱাত নাট্যকাৰৰ কৌশল দেখা যায়। অন্ধ পাঁচটা, প্ৰতি শব্দতে দুই তিনিটাকৈ দৃষ্টি। চৰিত্ৰ সমূহৰ বচনৰ মাজে মাজে যোজনা-কৰণ। সাধুৰ সঘন প্ৰায়োগ আৰু নিষ্ঠাজ অসমীয়াই নাট্যকাৰৰ অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা ৰচনা চাতুৰ্য্যৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ধনাই আৰু টেটোনৰ কথা-বতৰাৰ এক অংশ—

ধনাই—বাপেৰ কঠল গ'ল ?

টেটোন—বোপাই পাতাল চিৰি তলৰ মাটি ওপৰ কৰিবলৈ গৈছে ( অৰ্থাৎ হাল বাবলৈ গৈছে )।

ধনাই—বায়েৰো নাই হবলা ঘৰত ?

টেটোন নাই, ভিনীতি, বাটটিও নাই ঘৰত। বাইটি সাগৰ চালি মাণিক তুলিবলৈ গৈছে" ( অৰ্থাৎ জকাই বাবলৈ গৈছে )।

আলৌকিক আৰু অসম্ভৱ চিত্ৰ সমল হাশুবসৰ সমল। বুদ্ধিনিষ্ঠ হাশুবসৰ সমল লিখকৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তা-চৰ্চ্চাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে; লৌকিকতা আৰু বাস্তৱতাৰ মাজতো লিখকৰ প্ৰতিভাই এইবোৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। 'টেটোন তামূলি'ত অলৌকিকতা আৰু বুদ্ধিনিষ্ঠা আছে। টেটোনৰ উপস্থিত বুদ্ধিৰ যোগেদি ঘটনাই এপিনে যিদৰে চমৎকাৰিত লাভ কৰিছে, অইন পিনে ই হাশুবসৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। কথা বস্তৱ আদি পৰা অন্তৰ্গতকে অলৌকিকতা ব্যাপক, যেনে—চোৰে টেটোনক বুদ্ধি দিলে যে একান্ত খেপিয়াই পোৱা বস্তুবোৰ বজাই চাব লাগে। সেইবাবে ঘৰৰ ভিতৰ সোমাই খেপিয়াই ফুৰোতে ভগা ঢোল এটাও হাত পৰাত টেটোনে বজাই চায়। তেতিয়া গৃহস্থই সাৰ পাট আহি তাক কঁকালত পধা লগাই বান্ধে আৰু বিচাৰৰ বাবে বজা-ঘৰলৈ লৈ যায়। বাটত যাওঁতে হালোৱা এটাৰ সৈতে সিহঁতৰ ভেটোভেট হয়। হালোৱাৰ গৰু এটা লৰ মাৰি পলাই যোৱা দেখি হালোৱাই সিহঁত দুয়োকে কয়—

আধুনিক যুগ(নাট-প্ৰগল) — 'জোনাৰী'ৰ ভেটুতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বধভেবা (গোহাঞিবকৰা) ১৭৩

"হালোৱা—হে দেউতাহে, লব মাৰি গৈ সেই বাঘৰ বুকুলৈ যোৱা পক্ষটো মাৰ এটা মাৰি বাধি দিয়াগৈ দেওহে। আক, ইগৰাকীয়ে ইটোৱলৈ খেদা এটা মাৰা দেউতা হে।"

হালোৱাৰ অহুৰোধ বক্ষা কৰি টেটোনে গৃহস্থৰ হাতৰ শৰ। টোৱোনডাল লৈ গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা আশোধ মাৰি এৰাই গকটো কোৱাই বধ কৰেগৈ। হেঙিয়া হালোৱায়ে জৰী লগাই টেটোনক বান্ধি ধৰি লৈ যাৰ ধৰিলে। এয়ে গো-বধৰ অভিযোগ।

বজাৰ বিচাৰ সভাত টেটোনৰ বুদ্ধিষ্ঠি হাশ্বসে চৰং সীমা পাউছে। প্ৰথম দিনৰ বিচাৰত জায়-সোধা কুকনে কথাৰ লাচতে কৈছিল যে টেটোনে সঁচা কথা ক'লে টকা পাব। এই কথাতে ধৰি দ্বিতীয় দিনৰ বিচাৰ সভা শেষ হৈ যোৱাত টেটোনে সোৱঁবাই ক'লে—

"টেটোন—সেইদিনা এই বিচাৰ স্থধিবৰ দিনা ডাঙৰীয়া দেউতাই নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰিছিল। প্ৰথমখন বিচাৰৰ বাবে এশ, দ্বিতীয় পক্ষৰ বাবে এহেজাৰ আৰু তৃতীয় পক্ষৰ বাবে এক লাখ টকা বুলি।

কুকন—হেব' কটা, সেইটো মুখৰ কথাহে।

টেটোন—সঁচা দেউতা, কথা বুলিলেই সি মুখৰহে। তাতে আকৌ দেউতাৰ লাখটকীয়া সোণ-কপৰ মুখৰ কথা।

বজা—কথাটো মিছা নহয় ডাঙৰীয়া, যুক্তিমতে ই টকা পাব পাৰে ডাঙৰীয়া।"

এইদৰে টেটোনে একলাখ সোণৰ মোহৰ লৈহে বজাঘৰৰ পৰা বিদায় লয়। কিন্তু নাটখনৰ পৰিসমাপ্তি গছীন 'কমেডি' সদৃশ। মন্ত্ৰীৰ জীয়েকৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি টেটোন "টোটোন তামূলি" হৈ আনন্দ-সাগৰত উটি-ভাহি ফুৰিব ধৰিলে। নাট্যকাৰে 'টেটোন তামূলি' বচনা কৰাৰ আগত একমাত্ৰ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'লিভিকাই' নামৰ নাটখনহে লৌকিক সাধু কথাত ভিত্তি কৰি লিখা হৈছিল, দুখোখনৰেই সাধু স্তৰীয়া। 'অন্ধ-বিভাগ আৰু দৃষ্ট-বিভাগ' বিষয়ত যামোন অশ্ৰাৱ নাটৰ দৰে এই দুখনৰো সাদৃশ্য আছে—দুয়োখনেই পাচ-অকীয়া। লৌকিক কথাৰ ভিত্তিত বচিত হোৱা বাবে ইয়াত 'গাওঁবুঢ়া'ত থকাৰ দৰে বিদেশী চৰিত্ৰ নাই; বিভাৰী পাত্ৰ-পাত্ৰী নাই, বিষয়-বস্তু সম্বন্ধেও কবলৈ বিশেষ নাই। কেৱল ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ ফালৰ পৰাহে সাহিত্যিক মূল্যাকন কৰিবৰ থল আছে। সাধু কথা মতে অভূত পাক-চক্ৰত পৰি অঘাইটং চোৰ টেটোনৰ সৈতে বজাৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ বিয়া হ'ল। গোহাঞি বকৰাই চম্পাৱতীৰ চৰিত্ৰত মনোমুগ্ধকৰ কবিত্ব ভাব আৰোপ কৰিবৰ বাবে ভেওঁক প্ৰথমতেই কুলনিৰ মাজত গুণ-গুণকৈ বিয়া-নাম পাই থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে; নামটোৰ একাকি—

"পুখুৰীৰ চউপাশে যুগপছ চৰে,

ৰাম ৰাম যুগপছ চৰে

তাকে দেখি ৰামচন্দ্ৰ শৰধৰু ধৰে

ৰাম ৰাম শৰধৰু ধৰে।" (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

ৰামচন্দ্ৰ নাম উচ্চাৰণৰ যোগেদি নাট-কাৰে চম্পাৱতীৰ ভাবী স্বামী লাভৰ ইঙ্গিত দিছে। সেইদৰে চতুৰ্থ অঙ্কত চম্পাৱতীয়ে ফুলনিত ফুল তুলি ফুলোতে গোলাপ ফুলত ভোমোৰা পৰা দেখি ভোমোৰাৰ প্ৰতি তেওঁৰ সহানুভূতি জাগি উঠে। ইয়াতো গাভৰু আইদেউৰ দুহুম-কোমল প্ৰাণটিৰ আঘি আভাস পাওঁ, তেওঁৰ প্ৰেমসিক্ত পিছল মনটিলে আঘাৰ চকু পৰে। অৱশেষত টেটোনৰ সৈতে চম্পাৱতীৰ বিবাহ সম্পন্ন কৰি নাট্যকাৰে গাভৰুটোলৰ বিলাহ-বৰত নৱ সম্পতিক প্ৰেম-পাশ-বৃদ্ধ অৱস্থাত দেখুৱাই শূদ্ধাৰ বস সকাৰ কৰিছে। দুজনী গায়িকা লিগিৰীয়ে নাচি নাচি গীত গাই বস বৰ্দ্ধনত অবিহণা ৰোগাইছে। এই থিনিতে ধেমেলীয়া কাহিনীৰ মাজতে গহীন ভাবৰ প্ৰকাশ হ'ল; লঘু কমেডিয়ে (low comedy) বোমাটিক পৰণ পাই গহীন মূৰ্ত্তিত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ ককিত অৱকাশ পালে। পোহাঁজি বকৰাৰ বাকী দুখন লঘু নাটত এই দিশটো পোৱা নেযায়। 'টেটোন তামুলি' ৰচনাৰ আগতে নাট্যকাৰে অইন দুখন গহীন নাটো লিখিছিল 'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ'। অজ্ঞাত-ফুললীল যুৱকৰ সৈতে গাভৰুৰ প্ৰেমাস্কৰ পৰিস্থিতিৰ চিত্ৰ বস্তা-গদাধৰৰ মাজত নাট্যকাৰে 'গদাধৰ'ত দেখুৱাইছে। তাতো ফুলনিৰ মাজত বস্তাৰ প্ৰণয় অঙ্কৰে যিদৰে গজালি মেলিছে ইয়াতো তজপ। শেষত দিয়া মিলন-গীতটি তেওঁৰ অইনখন গহীন নাট 'বাণবজা'ৰ শেষৰ গীতটোৰ সৈতে সমতাপাৰশ।

ভূত নে ভ্ৰম—অসমীয়া গাঁৱলীয়া মানুহৰ মনৰ পৰা অন্ধ বিশ্বাস আঁতৰাবলৈ কেইজনমান শিক্ষিত ডেকা লগ হৈ 'সমাজ সংস্কাৰ সমিতি' নামেৰে এখন সমাজ পাতে; ইয়াৰ ভূতনাথ বৰুৱা নিৰ্দ্ধাৰিত সভাপতি, মূৰ্ত্তিনাথ ফুকন সম্পাদক আৰু অইন কেইজনমান সদস্য। এদিন পথকৰা বাটেৰে ছালোৱা এটা ছপৰীয়া ডোকেপিয়াহে গৈ আছে; এনেতে পিছফালৰ পৰা ছালোৱা এটাই মাত লগায়; কিন্তু ভূত বুলি ভাবি সি ছালোৱাৰ সং নলয়। অইন এদিন ছপৰীয়া বাটৰ দাঁতিৰ গছ এজোপাৰ তলত ছট গ'ৰখীয়া ল'ৰা এটাই নিজৰ ছাটোকে ভূত বুলি কৈ হোজা পোহাৰী এজনীক চকু খুৱাই আধাৰনা কৰে। এদিন আকৌ সমাজ-সংস্কাৰ কমিটিৰ সদস্য দুজনো মূনিচুনি বেলিকা মৰিখিখোৰ মথাউৰিত মিছাকৈয়ে ভূত-কল্পনা কৰি চকুখাই উঠিল। সমিতিয়ে মুখেৰে অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ গাঁৱত প্ৰচাৰ কৰি ফুৰে সঁচা, কিন্তু সদস্য নিজেই তাৰ বশবৰ্তী।

'ভূত নে ভ্ৰম'ত ধেমেলীয়া নাটৰ লক্ষণ নাম মাজ। অন্ধ বিশ্বাসত পোট গৈ থকা সমাজ এখনৰ মানুহে স্বাভাৱিকতে ছাটোকেই ভূত যেন দেখে, চকুৰ আগতে অকস্মাতে কেতিয়াবা ভূতৰ মূৰ্ত্তি দেখি উচপ্ খাই উঠে—ই প্ৰায়েই স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱ। নাটখন এনে কেইটামান উদাহৰণৰ সমষ্টি মাথোন। উচ্চ ধৰণৰ সামাজিক নাটৰূপেও ইয়াৰ মূল্যায়ন কৰিবলৈ আহিলাৰ অভাৱ। কাৰণ, ঘটনাৰ পৰিস্থিতিত নাটকীয় ভাবে নায়ক-নায়িকা নাই, কাৰ্য্যক্ৰম উপস্থাপিত কৰা হোৱা নাই। সমাজসংস্কাৰ উদ্দেশ্য লৈ লিখকে কেইটামান কথোপকথন-মূলক দৃশ্য সংযোজন কৰি নাটৰূপে আগবঢ়াইছে মাথোন। চৰিত্ৰাৱলন-ক্ষেত্ৰত ভূতনাথ আৰু ধৰ্ম্মেশ্বৰ বাজখোৱা, ফজলুৰ বহমানৰ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ,—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিৰ কথা) ১৮১

চৰিত্ৰ কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে কিছুদূৰ অঙ্কিত হৈছে। ভূতনাথ সমিতিৰ সভাপতিৰূপে উপযুক্ত লোক; কথাত গহীন গম্ভীৰ; উদ্বেগিত অচল অতল। সমিতিৰ সংস্কাৰ কাৰ্য্যত সকলতা লাভ কৰিবলৈ তেওঁ শেষ পৰ্য্যন্ত চেষ্টা কৰিছে। ধৰ্ম্মেৰৰ আৰু ফলসুৰ কথাত এক, কাৰ্য্যত এক; গাঁৱলীয়াৰ মনৰ পৰা অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ তেওঁলোকে প্ৰয়াস লৈছে, প্ৰচাৰ কাৰ্য্য চলাইছে; কিন্তু নিজে-নিজেই হাঁটোকে বাৰ যেন বেধি একো একোবাৰ চকুখাই উঠি হান্তাস্পদ হয়। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ সূক্ষ্মতা নগণ্য। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ ছয়াময়া, ব’ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ অৱকাশ নাই। ‘গাওঁবুঢ়া’ত ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত ‘গাওঁবুঢ়া’ পদবীৰ দুৰৱস্থাৰ কৰুণ কাহিনী আংশিক হান্তবসৰ মাজেদি, কবিয়ে স্থলবভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ই নাট্যকাৰৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হলেও তাত বি বস স্ফুট হৈছে, নাটকীয় মনোহাৰিত্ব ফুটি উঠিছে, বাকী দুখন ধেমেলীয়া নাটত সন্মানধিনি নিপুণতাৰ চিন নাই। ‘ভূত নে ভ্ৰম’ তো ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত সংস্কাৰ-কাৰী শিক্ষিত লোক কেইজনমানৰ কাৰ্য্য-কলাপৰ এটি আয়োজনক চিত্ৰ আছে। সংস্কাৰ-সমিতিৰ সভাপতি ভূতনাথ বৰুৱা এম্-এ, বি-এল্, সম্পাদক ভূতনাথ ফুকন বি-এল্, সদস্য সকল ধৰ্ম্মেৰৰ ৰাজখোৱা বি-এ, ফলসুৰ বহমান এল্ এম্-এচ্, আদি। ভূতনাথ সভাপতিৰ বাহিৰে বাকী কেইজন সদস্যৰ কাৰ্য্যক্ৰমগণিকাত হান্তবস স্ফুট কৰাত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। সাধাৰণ গাঁৱলীয়াৰ মনৰ পৰা ভূতৰ বিশ্বাস কিদৰে আঁতৰোৱা হ’ব সমিতিৰ সদস্য সকলে আলোচনা কৰে। এবাৰ ভূতনাথে কয়—“তোমালোকৰ মনৰ পৰা এতিয়া Superstition অৰ্থাৎ কুসংস্কাৰ যোৱা নাই।” ধৰ্ম্মেৰৰ ৰাজখোৱাই উত্তৰ দিয়ে—“Superstition, বাক এৰিছোৱেই, এওঁলোকৰ মনৰ পৰা আজিও Prejudice বা অন্ধবিশ্বাসো গুচা নাই।”

ফলসুৰে কয়—“ভূত নাথাকিব পাবে; কিন্তু চয়তান হলে নিশ্চয় আছে ভাই। সিদিনাখন আমাৰ মোলৰী চাহাবে দিয়া ব্যাখ্যা হ’ল হলে, বিশ্বাস কৰিলাইহেতেন” শেষত সমাজৰ পৰা অন্ধবিশ্বাস যেনে তেনে মতে আঁতৰাবলৈ সমিতিয়ে প্ৰচাৰ গ্ৰহণ কৰি তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই থিৰিতেই নাটকৰ ‘আবত্ত’। প্ৰতিজনেই গাঁৱলীয়া মাহুহক বুজনি দিব ধৰে সঁচা; কিন্তু তেওঁলোক মাজে মাজে নিজেই অন্ধবিশ্বাসৰ বশবৰ্ত্তী হৈ হান্তাস্পদ হয়। যবনৈ পাবৰে বৰিশালিত সমিতিৰ অন্ততম সদস্য ধৰ্ম্মেৰৰ এদিন নিশা উপস্থিত হ’বলগীয়া হয়। তেওঁ সেই বৰিশালিত খুটি এটা পুতি আহিব লাগে। তেওঁ ধৰম্-বৰকটৈ কপি কপি খুটিটো পুতি উলটি আহিব ধৰোতেই ভয়ত চকু চুটী যুদ খাই যায়, পাটৰ চুৰিয়াখন ছলকি পৰি তেওঁক জপতিয়াই ধৰে। তাতে তেওঁ “ও! ধৰিলে, ও! মোক ভূতে ধৰিলে ও! কোম ক’ত আছে আহ ও” বুলি আৰ্ত্তনাদ কৰি চুৰিয়া এৰি লব মাৰে (৩ৰ্থ অঙ্ক ৩য় পট)। কাহিনী-ভাগৰ এইখিনিতে নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু (climax)। পিছদিনা সভাপতিয়ে সৈতে সদস্যসকল গৈ খুটিত ধৰ্ম্মেৰৰ চুৰিয়া বুলি চিনিব পাৰি প্ৰকৃত কথাৰ বুজ লয়গৈ। সদস্যসকলে

শীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হয় যে মুখেৰে বিমানেই প্ৰচাৰ নকৰক, অন্ধ বিশ্বাস তেওঁলোকৰ পূৰ্ব সংস্কাৰৰ পৰিণতি, তাক দূৰ কৰা সহজ নহয়। তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনৰ অৱস্থাও ভেঁৰচ। অৱশ্যে সভাপতি ভূতনাথৰ চৰিত্ৰ অচল অতল। ‘সামৰণি’ত তেওঁ কয়—  
 “দেখিলা বন্ধুসকল, ভূত বিশ্বাসৰ কুফল আমাৰ নিজৰ গাতে কেনেকৈ ফলিয়াইছে। ই আমাৰ বৰ্ত্তমান উচ্চ শিক্ষাৰ জাহ্নবীৰ দেখুওৱা নাই, দেখুৱাইছে আমাৰ শিশু শিক্ষাৰ ভ্ৰমণোষ। সত্ত্বহতে ভূত-ভ্ৰম নিৰ্বাণৰণ কৰাটোকেই আমাৰ সমিতিৰ মহাপ্ৰত্য মানি শিবত ললৌহিক। প্ৰতিজ্ঞা পালন, নাঠবা শৰীৰ পতন। জয় সংস্কাৰ সমিতিৰ জয়” (৫ম অঙ্ক ২য় পট)। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু সংস্কাৰ-কামী নাট্যকাৰৰ অন্তৰৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী উপদেশ। গহীন সামাজিক নাটকৰূপে ইয়াৰ মূল্য আছে, কিন্তু ধেমেলীয়া নাটত নাই; কিয়নো, এনে উল্লিখে হাত্তবসৰ হুতিটোত ভেটা দি ধৰে মাথোন। চতুৰ্থ অঙ্কত ধৰ্ম্মেৰে মৰিণালিৰ পৰা ভূতৰ ভয়ত জাহ্নি যধুদন কাৰ পলায়ন কৰা দৃশ্যতেই মূল কাহিনীৰ সমাপ্তি হয় আৰু ইয়াতে নাটৰো ঘৰনিকা পতন হোৱা হলে তাস্তদমতে কাহিনীৰো সমাপ্তি হলেহেতেন; নাট্যকাৰৰ নাট্য শৈলীৰ এটা দিশ ছুটি উঠিলেহেতেন। গতিকে দেখা যায় উপদেশ-ধৰ্মী পৰকল্পী অঙ্কটো (৫ম অঙ্ক) নিৰ্বৰ্থক আৰু আমনিকৰ।

ধেমেলীয়া নাটৰ মূল ধৰ্ম অলৌকিকতা আৰু সজ্ঞাহীনতা। এই নাটত এই দুয়োটা ধৰ্মৰে অভাৱ। মূল কাহিনী ভাগত মৰিণালিত ধৰ্ম্মেৰে-সম্পৰ্কীয় দৃশ্যটো মাথোন হাপ্ৰবাস্যক কিন্তু দৃশ্যকাব্যৰূপে ইয়াক দৃষ্টিগোচৰ কৰা সম্ভৱ নহয়। ধৰ্ম্মেৰে ভূতৰ ভাও “চুৰিয়া এৰি লৰ মাৰে” এই কথাৰ লিখিবৰ সময়ত নাট্যকাৰে নিশ্চয় পাহৰিলে যে ই দৃশ্য কাব্য। আত্মবিকিক কথা-বস্তৱ ভিতৰত কানি-খোলাৰ দৃশ্যত (৬য় অঙ্ক ১ম পট) হাত্তবসৰ সমল আছে, যেনে, কানীয়াইতে কানি খাই কলমটিয়াই আছে, এনেতে হঠাৎ তাত ভূতনাথ উপস্থিত। সভাপতি ভূতনাথক ভূত বুলি ভাবি সিহঁত চকু খাই দৌৰি পলাহ পতং দিয়ে।

এই নাটখনত হাত্তবসোদীপক ভাষাও তেওঁৰ বাকী দুখন ধেমেলীয়া নাটৰ সমান নাই। ঠায়ে ঠায়ে যি দুই-এটা ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, সি চাৰিত্ৰিক দিশ একোটাৰ পৰিচয় দিছে মাথোন, যেনে—সভালৈ পলমকৈ অহা দেখি সদস্তসকলক ভূতনাথে কয়—“ইয়াকে বোলে native punctuality. আমাৰ কাৰ্য্যাবস্ৰণত সদায় এঘণ্টা আদৰ্শটো পলম আছেই।” আকৌ তেওঁ বেতিয়া এবাৰ কয় সদস্তসকলৰ কৰিব লগীয়া কাম বহুতো আছে, ধৰ্ম্মেৰে এই বুলি শলাগে—“Thanks, বাস্তৱতে যি: বন্ধুৰ কথাবোৰ বৰ প্ৰাকটিকাল” (২য় অঙ্ক ৩য় পট)। ধৰ্ম্মেৰেৰ ভয়ৰ পৰিচয় পাই শেষৰ দৃশ্যত ভূতনাথে এবাৰ কয়—“Good cometh out of evil”। এনেবোৰ ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত ইংৰাজী ভাষা-প্ৰভাৱৰ পৰিচায়ক মাথোন। ইয়াত হাত্তবসৰ সমল নাই। ফজলুৰ বহুমান ‘স’ উচ্চাৰণৰ বদলি সদায় ‘হ’ উচ্চাৰণ কৰে—হেইকাৰণে (সেই কাৰণে), হেইদেখি (সেই দেখি), হিদিনা (সিদিনা)। ফজলুৰ শিক্ষিত মাজহ, এনে এটা চৰিত্ৰৰ মুখত এইদৰে অসুচ উচ্চাৰণ দি লিখকে হাত্তবসৰ স্ৰষ্টাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়; শব্দ-উচ্চাৰণত, কথাৰ ভঙ্গীত কিছুমান জাতিগত বৈশিষ্ট্য

‘আধুনিক যুগ’ নাট-প্ৰসঙ্গ — ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চশাওৰৰ বণতৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১৮০

থাকে। তাৰ আগমত হান্সবস কবিবলৈ যোৱাটো কচিসিগাঁহিত আৰু উন্নত সমাজত ই হান্সবসৰ উপাদান হব নোৱাৰে, বৰঞ্চ বাধকহে। ৩য় অঙ্ক ১ম পটত কালি-খোলাত বহি তিনিটা কানীয়াই কানি পান কৰি কৰি যি দুই চাৰি আধাৰ কথা কৈছে, তাত তেওঁলোকৰ বচন-ভকী আৰু উচ্চাৰণত নাট্যকাৰে যি ৰূপ দিছে সি অৱশ্যেই হাঁহি বসৰ স্তম্ভৰ উপাদান।

১ম কানীয়া (ধোৱা এচোক গিলি) এচে, কিন্তু এচে ইমানেই কিন্তু অন

৩য় কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি নাকে মুখে ধোৱা উকুৱাই) নহয়, আগশণ্ডি, অঘটক কাৰ লাগে। গিবঅষ্টই দিছে কাৰলৈকে বুলি, পেট বৰাই কাৰ।

১ম কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি) নহব নো কিন্তু কেলেই। ধোৱাৰ কাৰণেই কিন্তু কানীয়াৰ বকত; কানীয়া বকতৰ কাৰণেই কিন্তু ধোৱা; কি বোলা।”

৪র্থ অঙ্ক প্ৰথম পটত এজন সন্ন্যাসী আৰু দুজন “ছেলা”ৰ মাজত তিন্দীমিহলি অসমীয়া ব্যৱহাৰ কৰি হাঁহিৰ উপকৰণ আগবঢ়োৱা হৈছে — “১ম ছেলা—(ভাং ৰসি) : বেবাজী; হামি ইয় মলিমলিকে একদম জুহব বনাই দেগা। আপুনি দেখেগা।

সন্ন্যাসী—হা আচ্ছই ছে বাণাও।

২য় ছেলা—বেবা! আপুনি এক্কাৰ বাতি মৰিশালিমে বিয়া আপুৰে ইফম গাভাহে?”

‘দূত নে ভ্ৰম’ হান্সবস-কণিকা-মিশ্ৰিত সংগ্ৰাহমূলক সামাজিক নাট।

ইয়াতো চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত হান্সবসৰ প্ৰধান সমল ভাগ্যত।

‘গাওঁবুঢ়া’ নাটত হাত ফুৰায়েই গোহাঞি বৰুৱাৰ অসম-কাহিনী লৈ বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিবলৈ স্পৃহা হ’ল। ইয়াৰ সন্তাৰ্য কাৰণ, অসম দেশ প্ৰায় একেবাৰে ছশ বছৰ বাল আহোম ৰাজত্বৰ অধীনত আছিল, অসম আজিও আহোম যুগৰ যুগমীয়া কীৰ্তি-সম্পদেৰে ভৰপূৰ। আহোমৰ শৌৰ্য্য বীৰ্য্য নিদৰ্শন আজিও অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে বিৰাজ কৰিছে—মাজুহৰ দৈনন্দিন কাৰ্য্যকলাপ, আচৰণ-প্ৰচলন, সামাজিক অনুষ্ঠান, সাহিত্য সংস্কৃতি প্ৰায় প্ৰতি দিশতে ৰাজবংশী আহোমৰ পৰশ প্ৰভাৱ কম-বেছি পৰিমাণে আজিও চকুত পৰে। আধুনিক অসমীয়াৰ লিখিত ভাষাৰ ৰচনা বীতিৰ আদৰ্শটোও ৰজা-ঘৰীয়া বুৰঞ্জীবোৰৰ সৈতে বহুবিসমত মিলে। বহুকীৰ্তি-সম্পন্ন, গুণ-গৰিমা-মণ্ডিত এনে এটা গোঁৰোজ্জ্বল বংশৰ অতীত কাহিনীয়ে স্বাভাৱিকতেই কবি-প্ৰাণ উদ্‌বাউল কৰি তুলিব পাৰে; সেয়েহে তেওঁৰ কাণত তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক ওলাল।

জয়মতী, গদাধৰ, সাধনা—গোহাঞি বৰুৱাৰ এই তিনিওখন নাট বুৰঞ্জীমূলক। ‘গাওঁবুঢ়া’ ৰচনাৰ পাচতেই বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ আহোম সতী জয়মতীৰ কৰুণ কাহিনীয়ে তেওঁৰ হাতত পোন প্ৰথম নাট্যৰস-পুষ্ট হৈ দেখা দিয়ে। অসমীয়া সাহিত্যত ‘জয়মতী’ প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯০০ খৃষ্টাব্দ আৰু ইয়াতেই পোন প্ৰথম অসমীয়া প্ৰকাশিত নাটত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ হয়। (দ্র: ‘পৌৰাণিক নাটৰ ‘আৰ্য্যবনি অৰ্য্য’ ‘শকুন্তলা’) ইয়াৰ এবছৰ আগতে তেওঁৰ পত্নী-বিয়েগ হৈছিল। কিন্তু সাহিত্যৰ একনিষ্ঠ সাধক গোহাঞি বৰুৱাৰ এই দুৰ্বচনাই সাহিত্য-সেৱাত বাধা দিব নোৱাৰিলে; বৰঞ্চ,



নতুন সাহিত্য প্ৰৱৰ্ত্তন সহায়হে কৰিলে। 'লীলা' কাব্য আৰু খণ্ড কাব্য-সমষ্টি 'জুবনি' তেওঁৰ পত্নী-বিরোগ-জনিত মনস্তাপৰ জুবনি মাখোন। 'বিরোগান্ত' 'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ' নাট বচনৰ প্ৰেৰণাৰ উৎসও ইয়াতেই বুলি মনে ধৰে।

'জয়মতী'ৰ বিঘ্ন-বস্তু—আহোম ৰাজবংশৰ ভুংখুৰীয়া কৈদৰ গদাপানি কোৱঁৰৰ বীৰাঙ্গনা ভাৰ্যা জয়মতী। চুলিকলা বা ল'ৰা বজাই আহোম ৰাজসিংহাসনত বহি সিংহাসন নিকটক কৰিবৰ বাবে সিংহাসন লাভ কৰিব পৰা সম্ভাৱ্য ৰাজ-কোৱঁৰবসকলক হত্যা বা অঙ্গশত কৰিব ধৰে। সেইবাবে গদাপানি পলাই নগাপাহাৰত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে বজাই গদাপানিৰ সন্তেদ উলিয়াবলৈ জয়মতীক কঠোৰ শাস্তি দিব ধৰিলে। সতী জয়মতীয়ে কোনোমতেই স্বামীৰ সংবাদ নকয়। শেষত সতীত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰি নিৰ্যাতন ভুগি ভুগিয়েই তেওঁ নখৰ দেখা ভাগ কৰিলে।

'গদাধৰ'ৰ বিঘ্ন-বস্তু—সতী সাম্ৰী জয়মতীৰ মৃত্যু-ৰাতৰিত গদাধৰ খঙে-বেজাবে বিতৰ্ত্ত হ'ল আৰু ৰজাঘৰীয়া সৈন্তৰ আক্ৰমণত ব'ব নোৱাৰি ৰাজধানীৰ পৰা ভাটীৰ শিনে গ'লাই গ'ল। হেওঁ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি দৰং কলিয়াবৰ অঞ্চলৰ ৰাঘ-বিষয়া সগাল গোষ্ঠীকৈ ঘৰত আশ্ৰয় ল'লেগৈ আৰু ভাৰ পৰা ভাটীয়াই কামৰূপৰ ৰাজবিষয়া বন্দৰ বৰফুকনৰ আশ্ৰয় ল'লেহি। বন্দৰ বৰফুকন তেওঁৰ ভিনীহিয়েক। ভিনীহিয়েকৰ আশ্ৰয়তেই সৈন্ত-সামন্ত সংগ্ৰহ কৰি লৈ গড়গাওঁ ৰাজধানী অভিমুখে অভিযান কৰিলে আৰু উগ্ৰমুৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি ল'ৰাৰজাক পৰাজয় কৰি সিংহাসন অধিকাৰ কৰিলে। জয়মতীৰ কাহিনী আহোম বুৰঞ্জীত বিস্তৃতভাৱে পোৱা নাযায়। ভুংখুৰীয়া বুৰঞ্জীত মাখোন আছে—“গৰ্ভে সহিতে আই কুঁৱৰীদেৱ শান্তিতে মৰিলে”। অইন এখন বুৰঞ্জীত আছে “ৰজাৰ কোৱঁৰ বিধিনি পায়মানে বিচাৰি মাৰিলে। বুঢ়া ৰজাক বিচাৰি নাপাই ঘৰিনীয়েকক পাই শান্তিতে মাৰিলে।”

(‘ভুংখুৰীয়া বুৰঞ্জী’ত থকা সম্পাদকীয় টোকাৰ পৰা সংগৃহীত।)

কালীনাথ তামূলীফুকনৰ বুৰঞ্জীৰ পৰিৱৰ্ত্তিত সংস্কৰণ হৰকান্ত সদৰামিন বৰুৱাৰ বুৰঞ্জীত ইয়াতকৈ অলপ বিস্তৃত বৰ্ণনা পোৱা যায়—ল'ৰা বজাই গদাপানিক ধৰিবলৈ বেতিয়া মাহুহ পঠিৱালে, তেওঁ তয় পাই ভাৰ্য্যাবে সৈতে অটবা অৰণ্যত আশ্ৰয় ললেগৈ। ৰজাঘৰীয়া মাহুহ আহি বেতিয়া এদিন তেওঁলোকক বেৰি ধৰিলে, জয়মতীয়ে নিজে গদাপানিক আত্মবক্ষাৰ বাবে পলাই যাবলৈ অহুৰোধ কৰিলে। তেওঁ সেইমতেই ছদ্মবেশ ধৰি ওলাই গৈ ওচৰতে লুকাই থাকিল। মাহুহবোৰে গাভৰুক গদাপানি ক'লৈ গ'ল সোধাত তেওঁ নিমাত। তেতিয়া নিহুৰইতে নৃশংসভাবে জয়মতীক শাস্তি দি মাৰিলে। আত্মগোপন কৰি থকা গদাপানি পিছদিনা ৰাতিপুৱা জয়মতীক মৃত অৱস্থাত দেখি ককা-কটা কৰিব ধৰিলে। আত্মগোপন কৰিয়েই তেওঁ বছদিন অনীহ-বনাই জুৰিছিল আৰু শেষত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ দক্ষিণ পাৰে বাগীত আহিলগৈ। ইপিনে আহোম ৰাজ্যত ল'ৰা ৰজাৰ চূৰ্ণীতি আৰু মইবতালি কাৰ্য্যত বিষয়াসকল অৰ্দ্ধিত হৈ পৰিল আৰু অইন এজনক ৰজা পাতিবলৈ দিব ধৰিলে। গদাপানি স্বাকীত থকা বুলি জানিব পাৰি বন্দৰ বৰফুকনক এই বিষয়ে বখাবিহিত বাৱস্তা কৰিবলৈ থবৰ দিয়া হ'ল।



আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) -- ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গল্পগাওঁৰ বশভেৰী (গোহাঞিকব্ৰা) ১৮৫

বৰফুকনেও বাণীৰ পৰা আনি সৰিয়হতলিত গদাপাণিক নিয়ন্ত্ৰিতৰূপে হেংহান আদি যি ভাত থকা বিষয়াদিকলেৰে সৈতে বজা বুলি সোৱা কৰিলে।

‘তুংখুঁকীয়া বুৰঞ্জী’ৰ মতে কলীয়াবৰত গদাপাণিক বজা পতা হয়। কলীয়াবৰীয়া আৰু গড়গঞা ডাঙৰীয়া, ফুকন, ৰাজখোৱা আদি একেলগ হৈ এইদৰে আলচ কৰিলে—“অন্যৰ্থ বজায়ে কি কৈ ৰাজ্য ৰক্ষা কৰিব? সামৰ্থ্য হলেহে ৰাজ্য ৰাখিব পাৰিব।” এই বুলি আলচি ১৬০০ শকত গদাধৰ সিংহক কলীয়াবৰত বজা পাতি সকলো উজাই আহি যথাসময়ত গড়গাওঁ পালেহি।

জয়মতীৰ কাহিনী কৰুণ ৰসাত্মক; নাটখনিও আদিৰ পৰা অন্তলৈকে কৰুণ ৰসসিক্ত। বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ ফালৰ পৰা ‘গদাধৰ’ ‘জয়মতী’ নাটৰ পৰিপূৰক। নাটৰ বিষয়-বস্তুৰ পিনে চালেও দুয়োখনৰে মাজত এটা আৰোহণ-অৰোহণ লক্ষণ আমাৰ চকুত পৰে। ‘জয়মতী’ৰ শেষ দৃশ্যত গদাধৰে ৰণসজ্জাৰ বিষয়ে কৈছিল—

“ধাও ঘূৰি কৰোগই

যথা আয়োজন। হৰ নাগে ৰণ-সজ্জা

যথাৱত ৰূপে —।”

‘গদাধৰ’ নাটত গদাধৰৰ মৃত্যুত পোনপ্ৰথম ওলোৱা ৰচনাবাৰতে ‘জয়মতী’ নাটৰ গদাধৰ পুৰ প্ৰতিজ্ঞাৰ পুনৰুজ্জ্বল হৈছে এইদৰে—

“নাই মোৰ সৈন্তবল যুদ্ধৰ সময়

নাই কোনো বন্ধুজন উপদেশ হেতু।

তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ যুজিম অকলে।”

(১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য)

ইয়াতে বুৰঞ্জী-গত ঘটনাৰ সঙ্গতিৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ ৰচনাৰ সঙ্গতিলৈও আমাৰ দৃষ্টি পৰে।

উপকাহিনী—‘গদাধৰ’ নাটত সলাল গোহাঁঞিৰ জীয়েক ৰজাৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰে এটা ক্ষুদ্ৰ উপকাহিনী সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য নাটখনত ৰমণীয়তা সম্পাদন। ৰজাৰ চৰিত্ৰত আমি পোনতেই পূৰ্ববাগৰ সন্ধাৰ দেখিবলৈ পাম। গদাপাণিক তেওঁ আগবেৰ্ণৰা চিনি নেপায়, অথচ প্ৰথমবাৰ দেখিয়েই তেওঁৰ প্ৰতি ৰজাৰ এক অদ্ভুতবাগ জন্মে—ঘোঁৱন-স্বলভ স্বাভাৱিক অদ্ভুতবাগ। এই অদ্ভুতবাগেই ডেকা গদাপাণিৰ অন্তৰত প্ৰেৰণ পুলক জগায়। ৰজাঘৰীয়া ৰণুৱাই যাতে তেওঁক আটক কৰিব নোৱাৰে ৰজাই তাৰ যথাবিহিত মিহা কৰি দিয়ে। গাভৰু ৰজাৰ যোগেদিয়েই সলাল গোহাঁঞিৰ ৰাজচ’ৰাৰ সকলো গুপ্ত সন্ধান লৈ গদা তাৰ পৰা পলাই যায়। ৰজাৰ অদ্ভুতবাগৰ পৰিণতি অকপেই ৰাজ-শাসনত যেন শৈথিল্য ঘটিল। আত্মগোপনকাৰী দৌৰী হাতত পৰিও সাৰি যাবলৈ স্থিতি পালে। ৰাজবিষয়া এজন্যৰ কাৰ্য্যত যেন বাধা জন্মিল, কৰ্তব্য পালনত যেন আওহেলা হ’ল। ৰজা বুজিমতী ছোৱালী; তাইৰ বুদ্ধিৰ বলতেই গদাই ৰণুৱাৰ সাজ পিন্ধি ভৈষ্যচন ধৰি কেবে নজনাকৈ নিশাৰ ভিতৰতে স্বৰ্গলয়ে দৰা জিলাৰ লীয়া পাৰ হৈ যাব পাৰিলে।

কৰুণ বসন্ত 'জয়মতী' নাটৰ পৰিসমাপ্তি দেখুৱাই গোহাঁঞি বৰুৱাই 'গদাধৰ'ত বীৰবসন্ত প্ৰৱাহ বোৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। বুৰঞ্জীত জয়মতী-গদাধৰৰ কাহিনী বিস্তাৰিত ভাবে পোৱা নাযায়। বুৰঞ্জীৰ অকণিমান সময় লৈগেই নাট্যকাৰে নাট্যদেহৰ বিবিধ উপাদান সংযোগ কৰি সাহিত্যৰ মোচাক বান্ধিলে। 'জয়মতী'ত জয়-গদা দুয়োজনৰ বিবিধ চৰুৱাই কৰুণ বসন্ত আলয়ন। নিষ্ঠুৰ ল'ৰা বজাই অঙ্গনত কৰিবলৈ বিচাৰি ফুৰা গদা দিহিঙে-দিপাঙে ঘূৰি ফুৰিছে। নগাপাহাৰত সাধাৰণ নাগিনী ছোৱালী এজনীয়ে তেওঁৰ দৰে তুংখুঙ্গীয়া ৰাজবংশৰ এজনক সান্ধনা দিব লগীয়া হৈছে। নাট্যকাৰে ইয়াতো কৰুণ বসন্তৰ তুলিকাৰ পৰশ পেলাইছে। মনত তিলমানো শাস্তি নাই, প্ৰতিমূৰ্ত্তে শত্ৰুৰ হাতত আক্ৰমণৰ আশঙ্কা, এনে সময়তে শত্ৰুৰ কৰলত প্ৰাণপ্ৰিয়া জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ নিধাতন আৰু মৃত্যুৱে তেওঁৰ কটা ঘাত চেঙা তেল দিয়ে। বিবহ-বিচ্ছেদৰ অগ্নিয়ে তেওঁক দেই-পুৰি মাৰে আৰু শেষত বৈৰাগী বেশ ধাৰণ কৰে। তথাপিও শাস্তি নাই, সকলো অসাৰ "নপশো গম্ভাৰ আৰু নাই মায়ী তাত, দেখিছো অসাৰ সৰ প্ৰিয়া অ'বহনে।" এহেৰোৰে প্ৰমাণ বৰে ইয়াত গদা এজন বিঘৰ বীৰ। কিন্তু এই একেখন নাটৰে শেষত তেওঁৰ ভাব ধাৰাত বীৰবসন্ত চোঁ উঠে—

“প্ৰিয়া চিন্তা লগে লগে,  
দেশ চিন্তা ললোঁ এনে কৰি সাৰোগত,  
ৰাজ্যৰ উদ্ধাৰ আৰু শত্ৰুৰ বিনাশ  
কৰিম ইবাৰ।”

( 'জয়মতী' শেষ দৃশ্য )

জয়মতীক এদিন ল'ৰাৰজাই হিয়া উদঙাই ভাল পাইছিল আৰু শয্যাশায়িনীৰূপে লাভ কৰিবলৈ বৰ ব্যগ্ৰ হৈ পৰিছিল, কিন্তু কৃতকাৰ্য্য নহ'ল। ঈৰ্ষানলত তেওঁৰ অন্তৰ দগ্ধপ্ৰায় আৰু বিশেষকৈ এই হেতুকেই তেওঁ গদাপাণিক ধৰি কেৱল অঙ্গনত কৰিয়েই নেৰে, বধো কৰিব এয়ে অভিপ্ৰায়। ল'ৰাৰজা ইয়াত প্ৰতিদ্বন্দ্বী চ'ৰৱ, নায়িকা-জয়মতীক কেন্দ্ৰ কৰি নায়ক-গদাপাণি আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ ল'ৰাৰজাই নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ গুৰি ধৰিছে। বিনা কাৰণত বিনা দোষত জয়মতীৰ দৰে এগৰাকী সতী-সাম্ৰী অৱলাই যম-যমুনা ভূগি মৃত্যু বৰণ কৰিলে; তেওঁৰ একোটা মাথোন জয়-বল্লভ বীৰ গদাপাণিক বিবহ-বিদগ্ধ কৰি এৰি থৈ শেষ নিশ্বাস পেলাব লগীয়া হ'ল। ল'ৰাৰজাৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ আৰু চাওদাংইতৰ নিৰ্মম নিৰ্যাতনৰ দৃশ্যই কৰুণবসন্ত আলয়নৰূপে ক্ৰিয়া কৰিছে। বীৰবাহু গদাক ধৰিব নোৱাৰি ল'ৰাৰজাও বিতৰ্ক বিবুদ্ধি, বাতুল। তেওঁ নবিয়াত পৰি ছাটিফুটি কৰে, কেউপিনে অন্ধকাৰ দেখে, প্ৰলাপ বকে—

“অহ, ঘূৰিছে পৃথিৱী।

ঘূৰে ঘৰ গছলতা দেখিছো যতেক।”

নিৰাশা আৰু বিপদ-বিভীষিকাই তেওঁৰ চৰিত্ৰত কৰুণ বসন্ত ঢল পেলালে। বজা হৈও উদ্বেগ সাধনত বাধা জন্মিলে তেওঁৰ, বাধ্যত পৰি থিৰ মন অস্থিৰ হল—“ভাঙ্গিম প্ৰতিজ্ঞা মোৰ জিতা লুটিয়াই।” বজা এজনৰ জীৱনত ইয়াতকৈ কৰুণ বসন্ত হেতু আৰু কি হ'ব পাৰে! নাটখনত ল'ৰাৰজাও বচন খুব কম, তথাপিও অন্তৰালত তেওঁৰ কাৰ্যাৱলীক কেন্দ্ৰ কৰি কৰুণ বসন্ত মূলাধাৰ স্থাপিত হৈছে।

আধুনিক বুন (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত শৰণাশ্ৰয় বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১৮৭

**প্ৰকাশভঙ্গী**—গোহাঞি বৰুৱাই প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট ‘জয়মতী’ত পোন-প্ৰথম অসমীয়া নাটত অস্তিত্ব ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰি দেখুৱালে। ইয়াৰ প্ৰায় এবছৰমান আগত ডেউৰ ‘লীলা’ কাব্যতো এই ছন্দৰ প্ৰয়োগ নোহোৱা নহয়। কিন্তু ‘লীলা’ কাব্যৰ ছন্দ আত্মপাত্ত চতুৰ্দশমাত্ৰিক আৰু ই পূৰ্ব কবি ভোলানাথ দাস, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আৰু অনা-অসমীয়া কবি কেইজনমানৰ আংশিক অনুকৰণত প্ৰযোজিত। কিন্তু ডেউৰ নাটৰ ছন্দবীতি সকলো ঠাইতে চতুৰ্দশমাত্ৰিক নহয়, অৰ্থাৎ সম্যকবী নহয়। এই বীতি ইয়াৰ আগতে বঙ্গ কাব্যত গিৰিশ ঘোষৰ লেখনীত দেখা যায় আৰু ই ‘গৈৰিশ ছন্দ’ নামেৰে খ্যাতি লাভ কৰিছে। গোহাঞি বৰুৱাৰ বচনাত প্ৰকাশিত এইবিধ ছন্দৰ ৰূপ—

‘স্বৰ্গদেৱ !

সোৱাৰিলো নিৰাপদ কৰিব আমাক ,

আজিও জীৱিত এক আপদ প্ৰধান।

নিঃশঙ্ক নহল সিংহাসন।”

( ‘জয়মতী’ ১ম অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক ),

ইয়াৰ ২য় আৰু ৩য় শাৰী চতুৰ্দশমাত্ৰিক, কিন্তু ১ম আৰু চতুৰ্থ শাৰী বিধম মাত্ৰিক।

**কালাতিক্ৰমণ দোষ**—‘জয়মতী’ নাটৰ এঠাইত গদ্যই জয়াৰ মৃত্যু স্মৰণ কয়—  
“এবিছে প্ৰিয়াই দেহা ধই সোৱঁৰণী—বব মোৰ জীৱনে-মৰণে ; বব আৰু অভাগন কীৰ্ত্তি ৰাশী—  
কৰিব অমৰ মহাসতী প্ৰিয়া—‘জয়াতীৰ্থ স্নান’ নামে ‘জয়সাগৰ দ’ল’ সতে --কীৰ্ত্তি চিন ৰই’  
( ৫ম অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক )। জয়সাগৰ, জয়দ’ল জয়মতীৰ মৰণোত্তৰ কালৰ নিৰ্মাণ। গতিকে জয়মতীৰ মৃত্যুকালত কৰা এনেবোৰ সোৱঁৰণত কালাতিক্ৰমণ দোষ বা ঐতিহাসিক প্ৰমাদ পৰিলক্ষিত হয়।

**‘সাধনী’ৰ বিষয়-বস্তু**—সাধনী চুটীয়া ৰজা বীৰনাবায়ণ ( বা ধৰ্মধ্বজৰ ) জীয়াবী। চাওঁতে চাওঁতেই ছোৱালী যৌৱনত ভৰি দিলেহি আৰু পিতাকে বৰ অহুসন্ধানত ব্যস্ত হৈ পৰিল, কিন্তু শেষত স্বয়ম্বৰ সভা পাতিহে উপযুক্ত বৰ লাভ কৰা হ’ল। নিতাইক ( পাচত চুটীয়া ৰজা নীতিপালক ) সাধনীৰ স্বামীৰূপে বৰ-মালা পিন্ধাই বৰণ কৰা হ’ল। কিন্তু অৱশেষত চুটীয়া-আহোমৰ মাজত বণ হোৱাত নীতিপালৰ মৃত্যু ঘটিল। সাধনীয়ে সতীত্ব নাশ হোৱাৰ ভয়ত পানীত পৰি অপঘাত মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস শেলায়।

**দেওধাই বুৰঞ্জীৰ কাহিনী**—বীৰনাবায়ণ ৰজাৰ একমাত্ৰ কন্যা সাধনী। ৰজাই কস্তাৰ উপযুক্ত বৰ বিচাৰি নেগাই দুখমনে বহি থাকে। এদিন বাতিপুৱা গছত এটা কেৰ্কেটুৱা দেখি তেওঁ তাক কাঁড়েৰে মাৰিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু সকলো অক্ষয়। ৰজাৰ ঘোষণা কৰিলে “কেৰ্কেটুৱাত যি কাঁড় লগাব পাৰে সত্যে সাধনী কস্তাক তাকে দিম।” পিছে সামান্ত চুটীয়া ল’ৰা এটাই তাৰ গাত কাঁড় লগালে আৰু ৰজাই পূৰ্ব-প্ৰতিজ্ঞা অহুসৰি তাতে কস্তা দান কৰিবলৈ সাজু হ’ল। কিন্তু সাধনীয়ে ক’লে যে—  
পিতাকে যদি তাইক যি বিচাবে তাকে দান কৰিবলৈ প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে, তেহে তাই সেই বিয়াত সন্মতি দিব ; পিতাকে কি দান লাগে বুলি সোধাত সাধনীয়ে ক’লে—‘তোমাৰ পূজা

কথা সোণৰ পেড়াতোত ৰি আছে তাকে দিয়া।' বজা বাধ্যত পৰি সোণৰ পেৰাটোৰ সৈতে "স্বৰ্ণৰ বিড়ালীট" দান কৰিলে হয়; কিন্তু জীয়েকক অভিশাপ দিলে এইবুলি যে সেই দ্ৰব্য নি সবহ দিন ভোগ কৰিব নোৱাৰিব; ঘৰলৈ নি পেৰা ধূলি চাই দেখে তাত সোণৰ বিড়ালী নাই। শেষত জোৰীয়েকক ৰাজসিংহাসন দি বীৰনাৰায়ণ অৰণ্যবাসী হ'ল আৰু চুটীয়া ৰাজ্যৰ ওপৰত আহোমৰ আক্ৰমণ চলিল। সেই বণত চুটীয়া ৰাজ্যৰ পৰাজয় হয়; বজাই মহিষী সাধনীৰ সৈতে গিৰিশূৰৰ পৰা জুৰিলে জাপ মাৰি যত্নবৰণ কৰে।

আসাম বুৰঞ্জীৰ (কাশীনাথ আৰু হৰকান্তৰ) কাহিনী দেখুৱাই বুৰঞ্জীতকৈও চমু। ইয়াত মাথোন আছে,—কনচেং বৰপাজগোহাঁই হ'ল; তেওঁৰ সৈতে ধৰ্মনাৰায়ণৰ যুদ্ধ হ'ল। চুটীয়া হাবি চন্দনগিৰিত উঠিলগৈ। আহোম ৰণুৱায়ে সেই পৰ্ব্বতলৈকে উঠি চুটীয়া ৰজা আৰু মন্ত্ৰী দুয়োকে কাটিলে আৰু সোণৰ মেকুৰী তিনিচুকীয়া সিংহাসন আদি বহুমূলীয়া ৰাজধৰ্মীয়া দ্ৰব্যসমূহ আহৰণ কৰিলে।

বচনাৰ উৎস—'সাধনী' নাট বচনা-প্ৰসঙ্গত এৰাৰ লিখিত কথা উল্লিখ্যাব পাৰি; কৰ্মবীৰ চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা তেতিয়া কলেজৰ দ্বিতীয় বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। তেওঁ 'সাধনী' নামেৰে এটা প্ৰবন্ধ লিখি গোহাঞি বৰুৱালৈ পঠিয়ালে। তেওঁ আগতেই গুম পায় যে গোহাঞি বৰুৱাই এই বিষয়লৈ এখন নাট বচনাৰ প্ৰস্তুতি কৰিছে, কিন্তু কামটো শেষ হোৱা নাই। প্ৰবন্ধটো পঢ়েই তেওঁ নাট বচনাত গভীৰ মনোনিবেশ কৰিলে আৰু অনতিপলমে 'সাধনী' নাটৰ বচনা সমাপ্ত হ'ল। কোনো কোনো বিষয়ত নাট্যকাৰ এই প্ৰবন্ধ-লিখকৰ ওচৰত থকা।

লাচিত বৰফুকন—অসমৰ বুৰঞ্জী-বিখ্যাত শবাইঘাটৰ বিজীষিকাৰ্ণ যুদ্ধৰ পটভূমিত এই নাট ৰচিত। মোগল বাদশাহে আহোম ৰজালৈ উকিলৰ যোগেদি বাতৰি পঠিয়ালে যে তেওঁ হয় "শিবপাণ্ড বঁটা" শিৰত গ্ৰহণ কৰিব লাগিব নতুবা মোগলৰ সৈতে যুদ্ধ দিব লাগিব। ইয়াতে অসম ৰজাই মৰ্যাদিক অপমান বোধ কৰি বাগ্‌চাহৰ উকিলক ওভোটাৰি পঠিয়ালে। বাদশাহে এই বাতৰি পাই ১৫২১ শকত ন লাখ কোঁজেৰে ৰজা ৰামসিংহক অসমীয়াৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰিবলৈ পঠিয়ালে। গুৱাহাটীৰ শবাইঘাটত এই বণ হয়। মোমাই ভায়েলী বৰবৰুৱাৰ পুত্ৰ লাচিত বৰফুকনে বণত সেনাপতিৰূপে যোগ দিলে আৰু মোগলক খেদি নি মানাহ নদীক সীমা কৰি হামিৰাত ১৫২১ শকত চকীঘাট নিৰুদ্ধ কৰিলে। স্তুবিখ্যাত শবাইঘাট যুদ্ধ সম্বন্ধীয় অসম বুৰঞ্জীৰ বিক্ষিপ্ত কাহিনীৰ ভিত্তিত গোহাঞি বৰুৱাৰ এই নাট প্ৰতিষ্ঠিত। তাহানিখন 'উৰা' আলোচনীত পণ্ডিত হেম গোস্বামীৰ 'শবাইঘাটৰ যুদ্ধ' নামৰ এটা প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ হৈছিল। ইয়াৰ মতে এই যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দৰ কাতি মাহত অন্ত হয়; ১৬৭০ খৃষ্টাব্দত চক্ৰবৰ্ত্তন বৃত্তা হয় আৰু সেই বছৰতে উদয়াদিত্যই সিংহাসন আৰোহণ কৰে। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় যে এই যুদ্ধ চক্ৰবৰ্ত্তন সিংহৰ ৰাজত্বৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে অন্ত পৰে। কিন্তু সেইটো

আধুনিক ৰূপ(নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুণাওৱৰ বৰ্ণভৰী(গোহাঞিবৰুৱা)১৮৩

চাহাবৰ আৰু অস্ত্ৰান্ত দুই চাৰিখন বুৰঞ্জীৰ মতে এই যুদ্ধ উদয়াদিত্যৰ দিনতে অন্ত হয়। সি যি কি নহওক, গোহাঞি বৰুৱাই, এই বিষয়ত গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জীৰ মতকে অহুসৰণ কৰি আৰু অস্ত্ৰান্ত কোনো কোনো বিষয়ত ‘উবা’ত প্ৰকাশিত সৰ্বস্বৰ্ণ শৰীৰকৰাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ নামৰ প্ৰবন্ধ এটিৰ আলম লৈ, নাট্য কাহিনী যুগুত কৰিছে। ইয়াত প্ৰধান পুৰুষ চৰিত্ৰ লাচিত বৰফুকন আৰু স্ত্ৰী চৰিত্ৰ বমণী গাভৰু। এই দুই চৰিত্ৰৰ যোগেদি সংঘটিত দুটা আকস্মিকতাই কাহিনীৰ নাটকীয় সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধনত বিশেষ সহায় কৰিছে।

প্ৰথম আকস্মিকতা—দিল্লীৰ বাৰচাহৰ অলমবৰহলত থকা অসমীয়া ছোৱালী বমণী গাভৰুৱে অভিজিৎ নামলৈ বাহসিংহৰ গা-চোৱাকূপে ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ বৰক্ষেত্ৰত যি অসাধাৰণ শক্তিৰ পৰিচয় দিছে ইয়াত নাট্যকাৰৰ কলাকৌশলে বুৰঞ্জীৰ উকা-কাহিনীক চেৰ পেলাই কাহিনী-ভাগত উৎকৃষ্ট নাট্যকাৰৰ চমৎকাৰিষ প্ৰদান কৰিলে। বমণী গাভৰু যুদ্ধক সৈন্তৰূপে ছদ্মবেশ ধৰি বৰক্ষেত্ৰত অৱতীৰ্ণ হল। শৰাই-ঘাটৰ যুদ্ধৰ অন্তত হানিবা বৰক্ষেত্ৰত নচৰতে যেতিয়া এদিন লাচিতক পিচাপিনৰ পৰা ভৰোৱালেবে ঘাপ মাৰিবলৈ উভত হ’ল, ছদ্মবেশী বমণী গাভৰু (অভিজিৎ) বিজুলী-সকাৰে নিজৰ সৈনিক পোছাক ছিৰি দিয়াই পেলাই বমণী গাভৰুৰ স্বৰূপ সাজেৰে ছয়োৰে আক্ৰমণৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰে আৰু আত্মপৰিচয় দি সকলোকে চমক খুৱায়। লাচিত তেওঁৰ “মানস স্বামী” আৰু সেয়েহে তেওঁ ক’লে—“আগেয়ে বমণীক বধ নকৰিলে মোৰ মানস স্বামী লাচিতক বৰিব নোৱাৰা। চাই লোৱা স্বৰূপ মোৰ, আজিহে বমণীৰ বিয়া” ইয়াকে কৈ নচৰতৰ সৈতে অসি-যুদ্ধ কৰি লাচিতক বচাই তেওঁ যত্ন-মুখত পৰে।

দ্বিতীয় আকস্মিকতা—দ্বিতীয় আকস্মিকতাৰ উদ্ভৱ হয় লাচিতৰ মোমায়েকক কটা ঘটনাৰ যোগেদি। মোগলৰ আক্ৰমণক বাধা দিবলৈ লাচিতে আগিহাটুৰি আৰু গুৱাহাটীৰ মাজৰ গড়টো নিশাৰ ভিতৰতে নিৰ্মাণ কৰিব লাগে বুলি মোমায়েকক আদেশ দিলে; কিন্তু সেই মতে কাম হৈ উঠাত লাচিত উগ্ৰমুখি হৈ উঠে আৰু কৰ্তব্য পালনত অসমৰ্থ হোৱা বাবে খাপৰ পৰা তৰোৱাল উলিয়াই এক মুহূৰ্ততে মোমায়েকক কাটি দোছোৱা কৰে। “মোমাইকটা গড়”তেই বৰনক সফলকৈ নিপাত কৰি অসমীয়াই অক্ষয় কীৰ্ত্তি অৰ্জন কৰি থৈ গ’ল। মোগলৰ পৰা মনে মনে পাই থকা অপমান আৰু আক্ৰমণৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ আহোম স্বৰ্গদেৱৰ আদেশত আৰু লাচিতৰ সেনাপতিত্বত শৰাইঘাটত যুদ্ধৰ বিবাৰ্ত আয়োজন হ’ল। লাচিতে প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে—“বাধীন অসমক অধীন হবলৈ নিদিওঁ”। অথও অসম বিখণ্ড হব নোৱাৰে। “যৱৰ সাধন, কিবা শৰীৰ পতন”। এইবিনিমতে নাটকীয় সমস্তাৰ সূচনা হৈ মোমাই-কটা ঘটনাত শীৰ্ষ বিন্দু স্থাপিত হয়। ইয়াৰ পাছত মোগল-অসমীয়াৰ তুমুল ৰণ। লাচিতে নবিয়া গাবৈই যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হয়; তেওঁৰ ইচ্ছাছলবি বোপ্পনয়া সহিতে তেওঁক ৰণাঙ্গনলৈ আগবঢ়াই নিয়া হ’ল। এক বিকল্প লাচিতে সফল সৈনিকৰ শক্তি সকাৰ কৰে। ভাৰত-বিজয়ী পৰাক্ৰমী মোগল পেনুৱা

লাগি পিছ হুকি বাবলৈ বাধ্য হয়। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু ইয়াতেই মূল কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি (৫ম আৰু ২য় গৰ্ভাক), নাটকীয় আকৰ্ষণবোৰ অৱসান। ইয়াক পিছত যি তিনিটা দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে, এই কেইটা নাটকীয় প্ৰয়োজনৰ কালৰ পৰা চালে অনাবশ্যক। কিন্তু নাট্যকাৰে আকস্মিকতা অৰ্থাৎ সৈনিককণী বমণী গাভৰুৰ বৰূপ প্ৰকাশ কৰি ইয়াৰ এটা উল্লেখযোগ্য প্ৰয়োজন দেখুৱালে। তুমুল নৌ-যুদ্ধৰ পিছত “হতীয়াহতি যুদ্ধ”ত নচৰতে লাচিতক পিছপিনৰ পৰা ঘাপ মাৰিবলৈ যোৱা ক্ষুদ্ৰ চোৰাং বৃত্তিটো ইতিহাসে কিমানদূৰ সমৰ্থন কৰে কব নোৱাৰি। বোধহয় লাচিতৰ আগত বমণী গাভৰুৰ অন্তিম আত্ম-পৰিচয় দানৰ ছেগ এটা বিচাৰি আহিয়েই নাট্যকাৰে এই আকস্মিকতাৰ উপস্থাপন কৰিছে। দুটা উপকাহিনীয়ে মূল কাহিনীক সবল-সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে, যেনে,—

- (১) পিজলা-গন্ধৰ্বনাৰায়ণ উপকাহিনী,
- (২) বমণী গাভৰু লাচিত উপকাহিনী।

#### (১) পিজলা-গন্ধৰ্বনাৰায়ণ উপকাহিনী :—

পিজলা গাভৰু লাচিত বৰফুকনৰ জীয়েক। গন্ধৰ্বনাৰায়ণ কোঁচ ৰাজকোঁৱৰ। পিজলাই গন্ধৰ্বক অকুৰেবে ভাল পায়, গন্ধৰ্বও তেওঁৰ প্ৰতি আসক্ত; কিন্তু দুয়ো প্ৰেম বন্ধনত মিলন হ'বলৈ সন্মতি পোৱা নাই। কৰ্তব্যপৰায়ণ গন্ধৰ্বই লাচিতক যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত সকলো বিষয়তে সাহায্য কৰি থাকে। তেওঁলোকৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ বিষয়ে লাচিতো সচেতন। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ অৱসান হ'ল, লাচিতৰ অসামান্য বীৰত্ব আৰু বণ-পাণ্ডিত্যৰ প্ৰশংসা দশোদিশে প্ৰচাৰ হ'ব ধৰিলে। হাদিৰাত সমৰেত সৈনিক মঙলীৰ মাজত লাচিতক সকলোদে প্ৰশংসা কৰিলে, লাচিতও তেওঁলোকক সাহায্য দানৰ বাবে ধন্যবাদ জনালে। যুদ্ধ সংক্ৰান্ত বিষয়ত গন্ধৰ্বনাৰায়ণে তেওঁক সহুত ধৰণে সহায় কৰা বাবে তেওঁলৈ বিশেষ শলাগ জনাট প্ৰত্যুপকাৰ স্বৰূপে তেওঁৰ “শেৰ জীৱনৰ শাস্তিদায়িনী একেটি মাথোন মাউৰী সন্তান” পিজলাক ইন্দ্ৰদেৱতাক সাক্ষী কৰি গন্ধৰ্বনাৰায়ণলৈ সপ্তদান কৰিলে।

এই উপকাহিনীটোৱে মূল কাহিনী ভাগত পৰিবৰ্তন এটা কৰা নাই। কেৱল পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰূপে দুয়ো প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই নাট্য দেহক অন্তৰালৰ পৰা সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে আৰু বীৰ-কৰুণ-বল-মিঞ্জিত নাটকখনত কিঞ্চিত শৃংখল ৰসবোৰ পৰণ পেলাইছে।

এই উপকাহিনী বুৰঞ্জীমূলক নহয়, নাট্যকাৰৰ কল্পনাপ্ৰসূত।

(২) বমণীগাভৰু—লাচিত উপকাহিনী :— বুৰঞ্জীমতে আহোমৰ সৈতে মিবজুমলাৰ সন্ধি অঁচসিৰি বৰ্গদেও জয়ধ্বজসিংহই ৰাজকুঁৱৰী বমণী গাভৰুক মোগল পাঁচতাহলৈ অৰ্পণ কৰিব লগীয়া হয়। কোনো কোনো বুৰঞ্জীৰ মতে আউৰংজেবৰ পুতেক মহম্মদ আজাম কোঁৱৰে পিছত বমণী গাভৰুক বিয়া কৰায়।

নাট্যকাৰে এই গাভৰুৰ চৰিত্ৰত নতুন ৰংগ সানি তেওঁক লাচিতৰ জুপু প্ৰণয়-

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — 'জোনাকী'ৰ জেউতিত পঞ্চাশতম বৰ্ণনাবী (গোহাঞিবৰুৱা) ১১১

প্ৰাৰ্থিনী সতী সাক্ষীৰূপে অৱিত্ত কৰিছে। তেওঁ ইয়াত চন্দ্ৰবেণী অজিতচিঙে, বামসিংহৰ গা-চোৱা। পাংচাহৰ হেৰেমত তেওঁৰ বদলি, দেশাত ঠিক তেওঁৰ দৰে আইন এজনী বমণীক থৈ তেওঁ ছল কৰি দিল্লীৰ পৰা অসম পায়হি আৰু অজিতচিঙে নাম লৈ পুৰুষ বেষ ধৰি বামসিংহৰ গা-চোৱা ৰূপে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধত যোগ দিয়ে। তেওঁ বাহিৰে মোগল-পক্ষীয়, ভিতৰি অসম-পক্ষীয়। মোগলৰ হেৰেমত থকা দিনকেইটাত অসমভূমিৰ চিন্তাত তেওঁৰ মন কেনে উত্তপ্ত-খুত্তপ্ত হৈছিল, এই কথা তেওঁৰ নিজৰ ভাষাতে গোৱা যায়—“কি উপায়েৰে জয়ভূমিৰ উদ্ধাৰৰ বাট উলিয়াব পাৰি, এতিয়া তাৰ চিন্তাৰহে সময়। মোৰ পৰা যদি মোৰ স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ এই আপদৰ কালত একেবিমানো উপকাৰ হয়, তেনেহলেও মোৰ জন্ম সার্থক মানিম।” ( ১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক )। সেয়েহে শৰাইঘাটৰ নামনিত মোগল শিবিৰত যেতিয়া অসম আক্ৰমণ সৰ্ব্বক্ষ আলোচনা হয় আৰু সৈন্তাধ্যক্ষ সমূহে মত দিয়ে যে তেওঁলোক আটাইকেইজনে একে সময়তে অসমীয়াক সৈন্তে আক্ৰমণ কৰিলে ভাল হয়, তেতিয়া একমাজ অজিতচিঙে ( চন্দ্ৰবেণী বমণী ) আপত্তি কৰে —“আটাই কেইজনে একেবাৰে আগবাঢ়ি উদ্ধাৰৰ প্ৰয়োজন কি ? তেনে কৰিলে ইফালে শিবিৰ উদং হয়। লাগ বুলিলে পাচত যোগান দিব কোনে ?” সৰলোৱে এই মত সমৰ্থন কৰে আৰু প্ৰধান সেনাপতি বামসিংহই শিবিৰত থাকি বগ-বলৰ যোগান দি থাকিবলৈ গাত লয়। বমণীগাভকৰ গুপ্ত অভিসন্ধি ফলিগালে, তেতিয়া তেওঁ ভাবিলে—“বৰ সেনাপতি যোৱা হলে, এইবাৰেই অন্ত পেলোৱগৈইতেন! অহঃ! লাচিত বৰফুকনৰ নৰিয়া! হায়! অসমৰ কি দুৰ্ভাগ্য !! কি বে বিধি বিড়ম্বনা !!” ( ৪র্থ অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক )। এইদৰে শেষত মোগলৰ পৰাজয় ঘটিল, আৰু নচৰতে পিছপিনৰ পৰা লাচিতক যেতিয়া তৰোৱালেৰে আঘাত কৰিব খোজে, অজিতচিঙে সৈনিক পোছাক দলিয়াই বমণীগাভক ৰূপে দেখা দি সকলোকে চমক খুৱায় আৰু অসিযুক্ত কৰি নচৰতৰ হাতত যত্নাবৰণ কৰে। লাচিতেও তেওঁৰ পৰিচয় পাই গুপ্ত প্ৰেমিকা বীৰাক্ষনাৰ খলাগ লয় আৰু হৰ্মনিয়াহ চাৰি কয়—“বি বিয়া পাঙিলা আজি মানসত যোবে, অচিৰে পাতিম সি বিয়া সিগুৰীত তোমাৰে। মিলিব তাৰ শুভভুগে অনতিপলমে।” লাচিতৰ আদেশত সেই পৰিচয় খব পুপ্পযাত্ৰাত তুলি সংকাৰ কৰা হয়। বমণীগাভকৰে বিগৰাকী গাভৰুক তেওঁৰ সন্নি পাংচাহ হেৰেমত থৈ আহিছিল তেওঁৰ নাম আছিল বমণী। বৰ্ষাসময়ত এই বমণীকে পাংচা বুৰবাজে বমণী আইদেও বুলি বিয়া কৰালে। নাটকত থকা এই কথাৰ বুৰঞ্জীয়ে কিমান দূৰ সমৰ্থন কৰে বৃজিব পৰা নগ'ল। সি বি কি নহওক, বমণীগাভকৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশল গ্ৰূহ। তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলী আৰু চিন্তাধাৰাত অগাধ দেশপ্ৰেম আৰু চৰিত্ৰত সতী-সাক্ষী বমণীৰ উজ্জল জেউতি বিৰিতি উঠিছে। চেক্সপিয়েৰৰ অঙ্কবৰ্ণন এই চৰিত্ৰ সৃষ্টি হোৱা বুলিও অলপ যেনে ধৰে; কিন্তু গোহাঞিবৰুৱাৰ বহুদূৰী প্ৰতিভাৰ পটভূমিলৈ লক্ষ্য কৰিলে ই তেওঁৰ মৌলিক সৃষ্টি বুলি কলেও ভুল নহয়। পুৰুষবেশত নাৰী চৰিত্ৰ অৱতাৰণা প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিকৰ



মৌলিক প্ৰতিভাৰ পৰিচয় বুলি কলেও জ্বল হ'ব নোৱাৰে। সি যি কি নহওক, এই কণ সন্দেহে অবিহনে এই চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বাকী ছোৱাত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতাৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ দেখা যায়। সজাত বন্দী হৈ থকা চৰাইজনীৰ দৰে বমণীগাভৰু পাংচাহৰ অন্ধবমহলত বন্দী; সদায় মনত পৰে তেওঁৰ বুকুৰ দুখনী অসম দেশ খনলৈ। তেওঁৰ মনৰ একান্ত হেপাহ “যি ভূমিৰ সাবস্বৰে সৈতে এই শৰীৰৰ অস্থি-চৰ্ম, সেই ভূমিত যেন ই জয় পায়” (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক)। ঈশ্বৰৰ ইচ্ছাত সাক্ষী বমণীৰ পবিত্ৰ অভিনায় আচিৰে কাৰ্য্যত পৰিণত হ'ল; এই অক্লুত কোশল আৰু সহযোগত অসমীয়াই বণাক্তনত বহতো সুবিধা পালে আৰু সেয়ে মোগলৰ জয়যাজ্ঞা পথত হেঁচাৰ দিলে। মৃত্যুকালত তেওঁ জন্মভূমিৰ উদ্ধাৰ দেখিলে নিজ চকুৰে। তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ দ্বিতীয় দিশ, সত্যীত্ব-মহিমা। যি জন দেশপ্ৰেমিক ভেকাক তেওঁ এদিন প্ৰাণৰ গোপন কক্ষত সন্মোহনে সাৰটি লৈছিল— “যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ” উজ্জ্বল কৰিছিল, তেওঁৰ কোলাতেই অন্তিম নিশ্বাস পেলাই বমণীয়ে শান্তি লাভ কৰিলে। সত্যীৰ অভীষ্ট সিদ্ধি হল— “যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ সিজনেৰ কোলাত বা আগত যেন ই মাৰ যায়” (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। মৃত্যুকালতো তেওঁৰ মুখত শুনা যায় “বাক ভাৰে—তাক আগন্ত পালোহি। মনোৰথ পূৰণ হল” লাটিতে চকুপানী টুকি টুকি প্ৰশংসা কৰিলে— “ধন্য তোমাৰ স্বদেশ প্ৰেম! ধন্য তোমাৰ গুণ প্ৰেম! প্ৰাণ দি বাখিলা এই প্ৰাণ; কিবা পালা প্ৰতিদান?” (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। লাটিত, চক্ৰসজসিংহ, ৰামসিংহ আদি মূল পুৰুষ চৰিত্ৰ কেইটাত বুৰঞ্জীৰ চাব পৰিচে মাথোন। পিজলা গাভৰু আৰু গন্ধৰ্ব-নাৰায়ণৰ চৰিত্ৰ মৌলিকতাৰ বঙেৰে বজিত।

‘লাচিত বৰফুকন’ৰ সৈতে বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰ তুলনা—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকৰ সৈতে গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ৰ কেইটামান সাদৃশ্য :—

দুয়োখন নাটকৰ বচনাৰ পটভূমি একে; ‘উৰা’ত প্ৰকাশিত “শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ” নামৰ প্ৰবন্ধ, লিখক—হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, নাট্যকাৰদ্বয়ে এই কথা পাতনিত স্বীকাৰ কৰি গৈছে। [গোস্বামীদেৱক বেজবৰুৱাই “গোহাঞী” আৰু গোহাঞি বৰুৱাই “গোসাঁই” বুলি উল্লেখ কৰিছে]।

দুয়োখনৰে বচনাকাল ১৮৩৭ শক ভাদ্ৰ মাহ; দুয়োখনেই বিবিধ দৃশ্য-সংঘটিত পাঁচ-অকীয়া পূৰ্ণাঙ্ক নাট। কাহিনীৰ ক্ৰম দুয়োখনৰ একে; প্ৰকাশভঙ্গী গভ্ৰ। দুয়োখনৰে কাৰ্য্যাবস্তুত মোগলৰ সৈতে অসম ৰজাৰ কাজিয়াৰ সূত্ৰপাত দেখুৱাই যুদ্ধ প্ৰস্তাব সন্নিহিত কৰা গৈছে (১ম অঙ্ক)। এই প্ৰসঙ্গত গোহাঞি বৰুৱাই ১ম অঙ্ক ১ম দৃষ্টতে অসমীয়া প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতি দেখুৱাই মোগলে “চই পেচ্‌ কচ্‌” চুটি চুটি যে এই হাহাকাৰৰ সৃষ্টি কৰিছে তাৰ ইঙ্গিত দিছে। হাহাকাৰৰ এই প্ৰত্যক্ষ দৃষ্টত ৰজা-প্ৰজা উভয়ে সহানুভূতি হয়। দ্বিতীয় দৃষ্টত দিল্লীৰ পাংচাহৰ অন্ধৰ মহলত বমণী গাভৰুক অৱতীৰ্ণ কৰোৱা



আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গগণাণ্ডৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১৩০

হৈছে স্বন্দৰ নাটকীয় পৰিবেশন। বেজবৰুৱাই পোনৈ বজাৰ অবতীৰ্ণ কৰাই বিষয়াসহক  
সৈতে প্ৰজাৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে আলোচনা চলাইছে; কথা প্ৰসঙ্গতহে বৰনী পাতকৰ নামটো  
ওলায়। লগতে ‘আবহুত’ত গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটিক অবতীৰ্ণ কৰি বসবাজে বসব হোচাক  
বন্ধাত লাগি গ’ল।

‘প্ৰবৃত্ত’ বিষয়ত দুয়োখনতে বাহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটখলি বৰনদীৰ যুগ আদিৰ  
খণ্ডখণ্ড আৰু অসমীয়াৰ বিজয়-বাৰ্জাৰ উল্লাস বাস্তৱি নিহিত কৰা হৈছে। লগে লগে  
অসমীয়া সৈন্ত বাহিনীক বণত অপিয়াই পৰিবলৈ নানাভাবে উত্তেজিত কৰা হৈছে।  
‘লাচিত বৰফুকন’ত লাচিত্তে নিজ ইচ্ছাতে বণ ঘোষণা কৰি দিয়াহে যুগত বুলি কৰাৰ  
বৰচ’ৰাত সমিধান দি নেতৃত্ব বহন কৰে। ইয়াত তেওঁ বেছি ভেজখী, বেছি উভোগী,  
বেশী কৰ্মকুশল। ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত লাচিতক - ‘বৰফুকন’ খিতাপ দি যুদ্ধত বহন  
কৰিবলৈ দিয়া কথাৰ কথা প্ৰসঙ্গতহে জানিব পৰা যায়, সিও আকৌ তেওঁৰ ভাৰ্যা-পুত্ৰৰ  
সৈতে ঘৰুৱা কথা-বতৰাৰ মাজত। তেওঁক এজন অতি সাধাৰণ লোক হিচাপেহে আমি  
দেখিবলৈ পাওঁ। একে ধৰণৰ এফাকি গীত দুয়োখন নাটৰে ‘প্ৰবৃত্ত’ প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।  
‘লাচিত বৰফুকন’ত ই এটা সমন্বয় সৈনিক-সঙ্গীত। গীতটো এই—

“আই! আই! ভাই সৰলোৱে মিলি

জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ সাধো;

জনমভূমিৰ

উদ্ধাৰ কাৰণে

সম্বন্ধে জীৱন উৰ্গা কৰো ॥” ইত্যাদি।

‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত ই ডকতৰাম ওজা নামেৰে বজাবৰীয়া বিদ্যাহ-গোৱা ওজা এজনৰ  
গীত। গীতটো এই—

“অসমৰ যোদ্ধাসৰ স্তন্য মোৰ বাগী

অৱশ্যে স্বাধীনতা কৰিওঁ এঁসানি ॥” ইত্যাদি

দুয়োটা গীতৰ উদ্দেশ্য একে, সাৰমৰ্ম একে; বাঁৰ-বসন্তক ছন্দ-বদ্ধ বচনা। বেজবৰুৱাৰ  
গীতটোৰ ভাব আৰু ভাষাত বৈষ্ণৱী সাহিত্য বীতিৰ লক্ষণ আছে; গোহাঞি বৰুৱাৰটো  
সম্পূৰ্ণ আধুনিক। সৈন্ত সামন্তৰে গুৱাহাটী অতিমুখে যাজাৰ ব্যবস্থা হল। ‘লাচিত  
বৰফুকন’ত এইখিনিতে পিছলা-গৰুৰু নাৰায়ণ উপকাহিনীটোৰ আৰু ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত  
চেনেহী-শদিয়াখোৱা। পোহাই উপকাহিনীটোৰ আৰম্ভ হৈছে। ‘লাচিত বৰফুকন’ত  
ইয়াৰ পিছৰ যোমাইকটা দৃষ্টৰ অৱতাৰণা কৰি কাহিনীৰ ‘প্ৰাণ্ডাশা’ আৰু ‘নিয়ন্ত্ৰণা’ৰ  
সূচনা কৰা হৈছে; অজিতচিহ্নৰ গুপ্ত কোশলে অসমীয়াৰ বিজয় পৰা মুকলি কৰি দিছে।  
উদয়াদিত্যও বণজয়ৰ বাতৰি পাবলৈ ব্যস্ত। পিছলা-গৰুৰুনাৰায়ণ উপকাহিনীয়ে অগ্ৰগতি  
লাভ কৰিছে। ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-প্ৰস্তুতিৰ পূৰ্ণৰূপ দেখুওৱা হৈছে বিবিধ  
পদ্ধতিৰ যোগেদি। গজপুৰীয়া-উপকাহিনী আৰু চেনেহী-শদিয়াখোৱা পোহাই উপকাহিনীয়ে  
অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে।

ইয়াৰ পাছত প্ৰথম 'কলাগম'—'লাচিত ববফুকন'ত আমি পাঠ যোগল-বিজয়ৰ বিজয়-উল্লাস আৰু ছদ্মবেশী বমণীগাতকৰ আত্ম-পৰিচয়, লাচিতৰ গুপ্ত প্ৰেম পৰিচয়, পিজলা-গন্ধৰ্ব-নাৰায়ণৰ মধুৰ মিলন। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত পাঠ বিবিধ পত্ৰৰ যোগেদি যুদ্ধ জয়ৰ সংবাদ। চেনেহী-গন্ধৰ্বনাৰায়ণৰ ভাবী মিলনৰ মধুৰ সংবাদ, গজপুৰীয়াৰ আত্মভূটি। ববফুকনৰ কটকী মাধৱচৰণ দুয়োখন নাটকৰে কুটনীতি-কুশল চৰিত্ৰ, বিশ্বাসঘাতক, লাভখোৰ, কথাই কথাই চেঙালুটি দিয়া অসং লোক। বেজবৰুৱাতকৈ গোহাঞি বৰুৱাই এই চৰিত্ৰাঙ্কণত বেছি পটুতা দেখুৱাইছে। দলিবাৰীৰ যুদ্ধ সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত বুঢ়াগোহাঁয়ে ববফুকনৰ আগত এবাৰ কয় যে এই যুদ্ধখনৰ কথা স্বৰ্গদেৱক জনাবৰ সক্ষম নাই। "বাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা সিচিলেও আঠ দহটা মাহুহক শিলিয়ে ফুটে; এখন বগত আঠ দহ হেজাৰ মাহুহ পৰিল, তাকে আকৌ স্বৰ্গদেৱক জনাব লাগে কিয়? ('চক্ৰধ্বজ সিংহ' ৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন); এই কথাৰাৰ ঠিক একে প্ৰসঙ্গতে একে বকমেই 'লাচিত ববফুকন'তো উল্লেখ কৰা হৈছে (৬ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক)।

বাণবজা :—প্ৰকাশ কাল ১২৩৩ খৃষ্টাব্দ।

ৰচনাৰ পটভূমি—১৮২৭ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১২১৪ খৃষ্টাব্দলৈ এই সোতৰ বছৰ কাল গোহাঞি বৰুৱা একেবাহে 'তেজপুৰ অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা'ৰ সম্পাদক আছিল। তেতিয়াই সভাৰ এটা 'নামঘৰ' সজোৱা হয়। ১২০১ খৃষ্টাব্দৰ 'পৰা প্ৰথম সাত বছৰ তেওঁ 'বাণভৈৰৱ'ৰ সম্পাদক আছিল। তেজপুৰ এই নামাকৰণ কৰাৰ সময়ত নামটোৰ সৈতে সঙ্গত কৰি 'বাণবজা' নামৰ নাট এখন ৰচনা কৰাৰ ভাৱ সভাৰ ছত্ৰন সভ্যৰ গাত হুটীয়াতকৈ দিয়া হয়। এজন তেওঁ নিজে, অইনজন ৮ হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাই খনচোৰেক মৌলিক নাট ৰচনাত ব্যস্ত থকা বাবে ইখনৰ কাম হাতত লব পৰা নাছিল। ইতিমধ্যে গোস্বামীদেৱৰ মৃত্যু ঘটিল আৰু 'বাণবজা' ৰচনাৰ সম্পূৰ্ণ ভাৱ তেওঁৰ ওপৰতে পৰিল।

## ॥ পৌৰাণিক নাট আৰু অসমীয়া চিত্ৰ ॥

গোহাঞি বৰুৱাৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট 'বাণবজা' তেওঁৰ শেষ নাট। নাট্যকাৰে ভাটা বয়সত বি বিৰাট গ্ৰন্থ 'শ্ৰীকৃষ্ণ' ৰচনা কৰে, 'বাণবজা' তাৰে এটা ঠেঙুলি মাথোন। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ অন্ত্যলীলা খণ্ডৰ বুকুত 'বাণবজা'ৰ মূল ভেটি স্থাপিত আৰু তাৰেই আলমত ইয়াৰ স্ৰষ্টি। নাটখনত তথা পৌৰাণিক মূল কাহিনীটোত তিনিটা কাহিনীৰ সংযোগ ঘটিছে—হুমাৰ-হৰণ, উৰা-হৰণ, হৰিহৰ যুদ্ধ। ইয়াৰ আগতে উৰা-হৰণ কাহিনী লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাট (১৯২৫) ৰচনা কৰিছিল। ছমোৰে বিষয়-বস্তু সাদৃশ্য আছে, কিন্তু প্ৰকাশবীতি স্বকীয়া। গোহাঞি বৰুৱাই পুৰাণৰ মূল কাহিনী ভাগত এটা বিষয়ত বিশেষ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছে, যেনে—পুৰাণত সহস্ৰবাহ বাণ বজাই বস্ত্ৰ উঠি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে বণ দিলে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক সহস্ৰ বাহ ছেদ কৰি পৰাজিত কৰিলে—

আধুনিক বৃন্দ (নাট-প্ৰদৰ্শ)—‘কোনাৰী’ৰ ক্ষেত্ৰিত প্ৰকাশিত বৰ্ণনাত (পোহাৰী-বৰ্ণনা) ১২৫

“জিহ্নাৰ উপৰান্ বাহন শাখা ইহ বনস্পত্তে” (১০ম বৰ্ণনা)। তেতিয়া তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক নানাভাবে ভক্তি-প্ৰগতি কৰিব ধৰিলে। নাটক দৃষ্টকাব্য; ইয়াত সহস্ৰবাহু-হেমন-দৃষ্ট-প্ৰদৰ্শন সম্ভৱ নহয়। গতিকে নাট্যকলা-বিশাৰদ পোহাৰী বৰ্ণনাই বাণবজাক হৰৰ প্ৰতিনিধি বিবাহ ৰূপে উপস্থাপিত কৰি হৰি হৰৰ যুদ্ধ ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে এই হৰি হৰ যুদ্ধ বৈষ্ণৱ বৈষ্ণৱ সাম্প্ৰদায়িক বিবাদ-সূচক। নাটকৰ এই সম্ভাৱ্য সমালোচনাৰ উত্তৰ দ্বন্দ্ব নাট্যকাৰে একেধাৰে বৰ্ণিত কৰিছে এই মন্তব্যেৰে—“ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, শঙ্কৰ মূলত তিনিও এক শক্তি। উপস্থিত ক্ষেত্ৰত সৃষ্টিৰ্তা ব্ৰহ্মাক পৃথক হৈ ধৰিলেও, বিষ্ণু শঙ্কৰৰূপৰ আৰু শঙ্কৰ বিষ্ণুৰূপৰ পৃথক নহয়। ...এতেকে মিলিত দেহ কৃষ্ণ আৰু কৃষ্ণক নমস্কাৰ, হৰি আৰু হৰক নমস্কাৰ।” এই প্ৰসঙ্গত নাৰদৰ মুখতো এই একেটা ইচ্ছাতেই পোৱা যায়—“বিষ্ণু শিৱ ৰূপ, শিৱ বিষ্ণু ৰূপ; ছুইবোৰ কোনো এডোন নাই, দুয়ো মজলময়” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। পৌৰাণিক কাহিনী তথা নাট্য বন্ধন নাটকীয় চমৎকাৰিত প্ৰধানকৈ দেখা যায়—(১) পাণী-লগা চিজলেখাৰ চিজ-বিচিত্ৰ কাৰ্য্যবলীত (কুমাৰ-হৰণ আৰু উৰাহৰণ সম্পৰ্কত), (২) বাণবজাৰ অকস্মাতে হৰ ৰূপ ধাৰণত আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ হৰি-ৰূপ ধাৰণত, (৩) অলৌকিক শক্তিশালী বাণবজাৰ আকস্মিক শোকাৱহ পৰাজয়ত। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই ঠায়ে ঠায়ে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰি থকা নাই, বিশেষকৈ জীৱিত আৰু পাৰ্শ্বচৰিত্ৰসমূহৰ ভৱিষ্যতে, অসমীয়া লোকাচাৰ সম্পন্ন লৌকিক গীত-মাতৰ যোগেদি; উদাহৰণ—

“ৰাম ৰাম! কেলেই কুটিলা।  
ৰাম ৰাম! চুইমকৈ পচলা।  
ৰাম ৰাম! লোকে বাট তৰাই খাব।  
ৰাম ৰাম! কেলেই ডুলিলা।  
ৰাম ৰাম! ৰূপহী আইদেউক।  
ৰাম ৰাম! লোকে বন কৰাই খাব।”

জড়ৰা ঠাচৰ এনেবোৰ গীতে নাটখনত সামাজিক আভাস চিত্ৰিত কৰাত সহায় কৰিছে। বাণ-অনিকন্দৰ বৈষ্ণৱ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত গড়খাটৈ দাতিৰ বাট এটাও “পলৰীয়া বগুৱা” ছুটাই যিবোৰ কথা কৈছে, তাত অসমীয়া গাৱলীয়া সমাজৰ চিত্ৰটো হৰহ ছুটি উঠিছে। ইয়াত এটা বগুৱাই মহাভৈৰৱলৈ দিয়াই শপত খাই কয় যে সি তাৰ বৈষ্ণৱকৰ বুদ্ধি মতে “ধানৰ মেৰচৌত ভিঙ্গিব ভৰিলৈকে গাটো পুতি যুৰত ধানখেৰ এসোপা লৈ লুকাই বণ্ড বোগ নিদিয়াটৈ সাবিল। বৈষ্ণৱকে ছুৰা-দলিত বহি নুতলাহি পকাবলৈ ধৰিলে।” কথাপ্ৰসঙ্গত ইয়াতে এজন বগুৱাই নিজৰ আগত ছোৱালী-বটা নিয়ম ভিনটাব উল্লেখ কৰিছে—“এটা ছোৱালী ধৰি নিয়া, আন এটা ছোৱালীত চপনীয়া-চপা আৰু আন এটা ছোৱালীৰ চোৰ-পৰা।” (৪ৰ্থ অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)।

বিবাহ উপসৰত উৰাক প্ৰজা আৰু চিজলেখা দুয়ো দুকাষে ধৰি বহুবাৰৰ শুকনানীঃ

ব্যক্তিসকলক চিনাকি কৰি দি এজন এজনকৈ সেৱা-সংকাৰ কৰাই লৈ ফুৰে; প্ৰতিজনেই কইনাক আশীৰ্বাদ দিয়ে। এইবোৰ জাতে-পাতে অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰ।

**শ্ৰী-চৰিত্ৰ:**—উবা, প্ৰজ্ঞা, চিত্ৰলেখা নজে-গলে লগা সখীয়েক। ইজনীয়ে সিজনীক মনে-চিতে ভাল পায়, সহায়ত্ব দি দেখুৱায়। কালিদাসৰ শকুন্তলা, অনুশূয়া আৰু প্ৰিয়বদনৰ দৰে এই তিনি সখীয়েকৰ মাজত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্যও আৱোপিত হৈছে। উবা অতি সবল, উদাৰ, একচিত্ত; কুমাৰ বিবহত বাউলী হৈ এবাৰ তেওঁ সখীয়েকহঁতক কয়, “সখি ঐ! এই অৰুজন মনে আজি একোকে ছবুজ, একো নেমানে। বুজি আক মানে মাথোন মোৰ প্ৰাণেশ্বৰ কুমাৰক। চিত্ৰলেখা কাৰ্য্যকুশলা; তেওঁ বাহুমুখ বলত অসাধ্য সাধন কৰিব পাৰে, পুথিৱীত সবগ জ্ঞান বোৱায়। প্ৰজ্ঞা বুদ্ধিমতী, কথাচতুৰা; অনিৰুদ্ধৰ সৈতে উবাৰ আকাশক সপোন-সন্তোষ হৈ বোৱাৰ পিছত উবা বেতিয়া সেই অজান অভাগত সন্তোষকাৰী জন নো কোন জানিবলৈ ব্যগ্ৰ হৈ পৰে, প্ৰজ্ঞাই কয় তেওঁ “বতি-চোৰ”, চিত্ৰলেখাই কয় “বলাতকাৰী ডকাইত।” এনে বিশেষণবোৰে উবাৰ অন্তৰ বিচিৰ ধৰে; তেতিয়া প্ৰজ্ঞাই বুজনি দিয়ে যে সি যি কি নহওক, যিজন এটি ছবুকিত কল্পাপুৰুষ প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে, তেওঁ যে এজন “অসাধাৰণ বীৰ” বা অসামান্য নব তাত সন্দেহ নাই। শেষত প্ৰজ্ঞা-চিত্ৰলেখাৰ উলাহ-উত্তোগতেই অতিশীঘ্ৰে উবা-অনিৰুদ্ধৰ গন্ধৰ্ব বিবাহ স্বৰ্গমলে সামাধা হৈ যায়।

ইয়াত জ্যোতী পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ আৰু এবাৰ মাথোন দেখা দিয়ে; কিন্তু তাতেই তেওঁৰ তেজোদ্দীপ্ত বচনত বীৰবস সন্কাষিত হয়। সন্ধি প্ৰস্তাৱত সম্মতি জনোৱা বুলি গম পাই ভীমাজুনক তেওঁ কাপুকুৰ, নপুংসক আদি সংজ্ঞাবে ভংগনা কৰে। তেওঁ কয়, তেওঁ নিজে সিংহী জীয়াবী, সিংহী বোৱাবী, সিংহী পত্নী আৰু সিংহী জননী। এই বীৰ-প্ৰসবিনী বীৰাঙ্গনা কন্তেকীয়া নাৰী চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে নাৰী শক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে থিয় কৰাই তাত বিজুলীৰ ছাট পেলাইছে। উবা-অনিৰুদ্ধৰ আগন্তুক মিলনলৈ বাট চাই সখীসকলে মিচিকি-মাচাকৈ হাঁহি কত ৰকমে তামাচা কৰিছে। এজনীয়ে কুমাৰৰ “নাকৰ আগটি মলি” দিয়ে, এজনীয়ে “কাণৰ লতিত ধৰে”, এজনীয়ে কুমাৰৰ গলখনত পৰি কেহুবি চুলি একুচিত ধৰি জোকাৰে। উবাই লাজত চকু মুখ ঢাকি সখীয়েকহঁতৰ গাত চলি চলি পৰে।

**পুৰুষ-চৰিত্ৰ:**—পুৰুষ চৰিত্ৰ সমূহৰ ভিতৰত বাণবজাৰ চৰিত্ৰত আছে অসাধাৰণ ধৈৰ্য্য, মনোবল, অধ্যাত্ম বল, বৈহিক বল। তেওঁ শিৱ-ভক্ত। হৰ্য্যগৌৰীৰ আশীৰ্বাদতেই তেওঁ সৰ্বলোক পৰিহিত বৈহিত্য বলৰ অধিকাৰী হয় আৰু তাকে লৈ আত্মীয়ন তেওঁৰ পিতৃ-প্ৰবন্ধক হাত-বৈৰী বিকুৰ ওপৰত থলহুত হৈ থাকে। তেওঁ সদায় বিচাৰে আক্ৰমণকাৰী হবলৈ, আক্ৰান্ত হবলৈ নহয়। অনিৰুদ্ধই বেতিয়া কল্পাপুৰুষ প্ৰৱেশ কৰিলে আৰু যত্নী কুতাওই জনালে যে তেওঁ মানৱ-খেৰ্চ প্ৰীতকৰ নাতি, বাণায়ুৰে উদ্ভৱ হৈ পৰি গবজি উঠিল। কুকৰ তেওঁ মানৱ-খেৰ্চ বুলি বিশ্বাস নকৰে, অনিৰুদ্ধক “চোৰ”

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) —‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুণাভাৱ বশভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১১৭

‘চণনীয়া’ আখ্যা দি বণত পৰাজয় কৰে, তাৰ পাছতহে কভা সন্মতান। বিক্ৰমী ঈকক  
বয়ঃ আহি যেতিয়া তেওঁৰ সৈতে বণ দিবলৈ প্ৰস্তুত হয়, তেতিয়াও তেওঁ ককক “কুৰুকাৰ”  
বুলি হেয়জান কৰে আৰু বণ-নীতি সম্বন্ধে নানা জ্ঞানপূৰ্ণ উপদেশ দিয়ে।

ময়ী কুড়াও চতুৰ-চালাক, দুৰদৰ্শী। এওঁৰেই বণোজত বাণবজাক বাবে বাবে  
বুজনিবে সতৰ্ক কৰি দিয়ে যে দেবতাৰ খলখলি হাঁহি চাৰ্ঘবোধক, দেবতাৰ বৰ দান  
হেতুমূলক। তেওঁ দেবতাৰ সৈতে দি বণ দিবলৈ ওলাইছে তাত তেওঁৰ পৰাতত্ত্ব নিশ্চিত।  
বাই সেনাপতি জব নিৰ্ভীক, কৰ্তব্যপৰায়ণ। জবৰ শক্তি-প্ৰভাৱত দেবতা-দানব,  
বাকস-কিয়ৰ সকলো কম্পিত, জৰ্জৰিত।

ঈকক বণনীতিজ্ঞ, দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ—“যন্ত্ৰৰ সাধন কিবা শৰীৰ পাতন” এই আঘোষ  
বাণীৰে তেওঁ যাদব সৈন্যবৰ্গক বাণাসুৰৰ বিৰুদ্ধে আগ্ৰত কৰি তোলে। অগ্ৰজ বলবায়ৰ  
ওচৰত তেওঁ সদায় তন্ত্ৰিনত। বহুসৈন্যৰ নেতৃত্ব কৰিও তেওঁ বলবায়ৰ চৰণত ধৰি কয়  
“হে অগ্ৰজ, শুকদেৱ, মই নেতা হৈও আপোনাৰ নেতৃত্ব মানি চলিবলৈ মান্তি হৈছো।  
বণক্ষেত্ৰত তেওঁ বণনীতি পালন আৰু শৃংখলা বন্ধাৰ প্ৰতি সদায় সজাগ আৰু সচকিত।  
জব সেনাপতিৰ সৈতে বৈবধ বণত বলবায় পৰাস্ত হৈ যেতিয়া ঈককৰ সহায় বিচাৰে তেওঁ  
উত্তৰ দিয়ে, “মই এতিয়া বণনীতিৰ তল। বৈবধ বণত তৃতীয়ৰ যোগ অৰৈবধ। উপস্থিত  
সঙ্কটত আপোনাক সহায় কৰিবলৈ মই অক্ষম।”

### গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) আদৰ্শ চৰিত্ৰসৃষ্টি, প্ৰাচীন আৰ্য্য সভ্যতা আৰু ভাৰতবাসীৰ প্ৰতি  
জানুগত্য—বিশেষকৈ বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখনত গোহাঞি বৰুৱাই আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত  
গভীৰ মনোনিবেশ কৰা দেখা যায়। এনে প্ৰয়াসত তেওঁ ঠায়ে ঠায়ে বুৰঞ্জীৰ সত্যৰ পৰা  
জীভবি বাব লগীয়াও হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, যেনে—সাধনীয়ে স্বয়ম্বৰ সভাত বব  
নিৰ্বাচন কৰে, অভ্যাগত প্ৰাৰ্থীবৰ্গৰ মাজত শৰ নিক্ষেপৰ বখোচিত প্ৰতিযোগিতা হয়;  
এই ৰীতি প্ৰাচীন। বুৰঞ্জীৰ বব-নিৰ্বাচন পদ্ধতি স্বকীয়া। ইয়াত যোতুক লাভৰ  
দুৰ্বাকাজ্ঞাত জীয়েক পিতাকক হীন প্ৰতিজ্ঞা পালনত আবদ্ধ কৰে, পিতাকেও জীয়েক-  
জোৱায়েকক অভিলাপ এয়াৰ দিহে প্ৰাণ বন্ধাৰ প্ৰতিক্ৰতি দিয়ে। নাট্যকাৰে এই  
ঐতিহাসিক নীতি-বিপ্লৱিত কাৰ্য্য বাহ দি সাধনীক এগৰাকী সত্যী সাধনী কভা স্বৰূপে  
অঙ্কন কৰিছে। তেওঁ ইয়াত সীতা-সাৱিত্ৰী-দ্ৰৌপদী-ভুল্যা পতিপ্ৰাণা বহুগুণবিভূষিতা,  
নিৰ্মিত লক্ষ্য (কেৰেকুৰা) ত শবনিক্ষেপ কৰি নিতানে যেতিয়া সাধনীৰ পাণি গ্ৰহণ  
কৰিবলৈ আগ বাঢ়ি আহিল, উপস্থিত সভাসদবৰ্গই সাধনীক কয় যে এনে এটা সাধাৰণ  
কাড়ীক বাজকভাই বৰমালা দিলে বজাঘৰৰ বগীচা ফুৰ হব। সেই কথাত সাধনীয়ে  
জলিপকি উত্তৰ দিলে “বাৰাধ্য দেৱতা তেওঁ আজি হন্তে যোব।” নিতাইক তেওঁ সানখে  
পুলমাল্য পিন্ধাই বামি-বষণ কৰিলে। সেই সময়তে কোনো কোনো উপস্থিত সভাই

মিত্ৰাইক বাম, কৃষ্ণ, অৰ্জুন আদিৰ সৈতে বিজয়ি দিয়ে, সভাপনকো “সীতা স্বয়ম্বৰ” সভা বুলি আখ্যা দিয়ে। নাটকৰ শেষত কামানন্ত কৰচেং যবপাত্ৰ গোহাৰে যেতিয়া এবাৰ সাধনীৰ হাতত ধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহে, বেচাৰীয়ে উপায় নেপাই অধিহুণ্ডত জাপ দি সতীত্ব বন্ধা কৰে। ইও এক প্ৰাচীন ভাৰতৰ অল্পম সতীত্ব আদৰ্শ।

‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’ নাটতো এনে আদৰ্শৰ অভাৱ নাই। জয়াৰ মৃত্যুত অপেৰৰীৰ শোক-সজীত সতীৰ গৰিমা-সূচক—“সীতা সাৰি নময়ন্তী, বিবুৰীয়া তিনি সতী, মিলিব এতিয়া যোবা ; যোবা যোবা হব সতী।”

( ‘জয়মতী’ সামৰণি পট )

সেইদৰে গদাধৰৰ চৰিত্ৰতো নাট্যকাৰে ভীম, অৰ্জুন আদি ভাৰত-বিখ্যাত বীৰৰ চাব পেলাইছে। জয়মতীৰ নিঃস্ব হস্তাৰ ওপৰত গদাই প্ৰতিশোধ লবলৈ যি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে সি প্ৰাচীন আদৰ্শাহুগত—

“অকলই হহুৰীৰে নহি লৰাপুৰী  
বিমতে সাধিলে কাম সীতা উদ্ধাৰ  
ছন্দবেশী ভীমসেনে, প্ৰদমি বিমতে  
হৃদ্যন্ত নৃপতিদল স্বয়ম্বৰ দিনা,  
বাখিলে গোবৰ বাশি জোপদী সতীৰ  
জৰূপ মোহাৰি মই সৈন্ত সেনাপতি,  
গৰাহত লম বজা, মন্ত্ৰী-পৰিষদ,  
আৰু যত পাত্ৰমন্ত্ৰী বিপক্ষ ভাৰব  
প্ৰতিশ্ৰুত হলো আজি ধৰ্ম সাফী কৰি ॥

( ‘গদাধৰ’ ১ম অঙ্ক, ২য় গৰ্ভাঙ্ক )

বাটকৰা এজনে গদাৰ খোজ দেখি তেওঁক ভীমৰ সৈতে তুলনা কৰিছে—“অ’ খোজ গিলা নেদখিলি না ? মোৰ হাত দি এক মুঠান দীঘল। কোথা দেশ থাকি ইটো ভীম আহিলাক বাপা।” ( ৩য় অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক )

‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’ দুয়োখন নাটৰে সামৰণিত গদাই কৈছে যে তেওঁৰ জীৱনৰ ব্ৰত “চুইব দমন আৰু শিষ্টৰ পালন” ; তেওঁ যেন বাম-কৃষ্ণ-সদৃশ অৱতাৰ বিশেষ।

‘লাচিত বৰফুৰ’ নাটতো নাট্যকাৰে পতি-পত্নী ৰূপে অঙ্কন কৰা লাচিত-বমণীগাভৰু চৰিত্ৰত ভাৰতীয় স্বামী-স্ত্ৰীৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ অন্তৰ্ভূত নাট কেইখনত থকাৰ দৰে ইয়াত এই চোটা সিমান সকল হোৱা নাই ; বমণী গাভৰুৰ অদ্ভুত সাহসৰ প্ৰশংসা কৰি বামসিংহই মন্তব্য কৰিছে—“আহোম বমণী সামন্তা বমণী নহয়। তোমাৰ বীৰাঙ্গনা চৰিত্ৰৰ বলে শত কত্ৰিয়ৰ তেজ পানী কৰিব, ভাৰত বমণীক সতীত্বৰ জ্ঞান দিব।” বমণী গাভৰুৰ অলৌকিক কাৰ্য্যৰ কথা স্মৰি লাচিত্তে সিপুৰীত বমণীৰ সৈতে বিবাহ পাশত আবদ্ধ হবলৈ মানস কৰিছে—

আধুনিক যুগ (মাট প্ৰসঙ্গ)—‘আনানী’ৰ জ্যেষ্ঠত প্ৰকাশিত বৰণতৰী (মোহাৰিকবৰ) ১৯৩

“আধ্যাত্মিক বৰণ কণ পণিৰ

সংগোপনে এই বৰণ সাংঘৰ্ষিত।”

বৰণীক তেওঁ “সান্নী সতী বৰণী দেৱী” আখ্যা দি দেৱীৰ শাৰীত স্থান দিছে।

(২) প্ৰকাশ-ভঙ্গী—সৰল নিমজ গদ্যৰ উপৰিও, তেওঁ কেবা প্ৰকাৰৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে; ইয়াৰ ভিতৰত চতুৰ্দ্ধশ যাত্ৰিকৰ প্ৰয়োগ অধিক। অতি চমু আৰু অতি দীঘল বচন সমূহতহে চতুৰ্দ্ধশ যাত্ৰিকতকৈ কম যাত্ৰিক ছন্দ প্ৰয়োগ দেখা যায়। এই বীতি তেওঁৰ প্ৰথম বচনা ‘জয়মতী’, ‘পৰাধৰ’ আৰু ‘নাথনী’ত বেছি। ইয়াৰ চানেকি—

শান্তি—“কটুৱা পুৰুষ ভাৰ

নোহে নাৰী নীতি” (‘নাথনী’ ১ম অঙ্ক)

ধৰ্মধ্বজ—“কি ভাল ভাবিছা হায়!

কত কাল নিঃসন্তান হই পৃথিৱীত

থাপিলো জীৱন, দুখীৰো দুখীয়া প্ৰায়

ভালৰ কাৰণ।” (‘নাথনী’ ১ম অঙ্ক)

পৰবৰ্তী বচনা বোৰত (যেনে ‘বাণৰজা’ আৰু ‘লাচিত বৰজুকন’ত) গদ্যধৰ্মী বচনৰ প্ৰয়োগ অধিক; কিন্তু এই গদ্যৰ মাজতে কাব্যধৰ্মিতাই বহু ঠাইত অজানিত ৰূপে বিৰাজ কৰিছে। তলৰ উদাহৰণ তুলনী—

বাণ—“কিয় মন্ত্ৰী! বিয়ান কি বাবে?.....নকৰিবা ভয়, নালাগে ধৰিব অস্ত্ৰ তুমি;

সহস্ৰভুজ এই মই অকলে নাশিম অস্ত্ৰ সেনানী,—অকলে জিনিম মই দুৰ্জয়

যোদ্ধা যতমানে।” (‘বাণৰজা’ ১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

লাচিত—“অহঃ! অলৌকিক বিয়া!... ধন্ত তুমি পাতক! ধন্ত তোমাৰ প্ৰতিজ্ঞা!

ধন্ত তোমাৰ অদেপপ্ৰেম! ধন্ত ধন্ত তোমাৰ দেশপ্ৰেম! প্ৰাণ দি বাখিলা এই

প্ৰাণ; কিবা পালা প্ৰতিদান? নাই, নাই তাৰ যোগ্য প্ৰতিদান, নাই—এই

সামৰিক কৰ্মজীৱনত।” (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

আকৌ—

কুমাৰ—“কাৰ দূতী তুমি? কোন অকলৰ নাৰীবস্ত্ৰ তুমি? কিৰূপে চিনিলা মোৰ সেই

প্ৰেমৰ পুডলিক? নিচিনিলা চিহ্নিবা কিমতে? কোৱা কোৱা হেৰা দিয়া

জান, বাখা বাখা প্ৰাণ, কোন তুমি, কোন সিটি, ক’ত দেখা তোমা স’তে?”

(৩য় অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক)

এই বচন কেইকাকি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰেই ছন্দ গঢ়কণ মাথোন। এনে বচন আৰু বহুতো আছে।

(৩) লৌকিক গীত-পদ—লৌকিক গীত-পদৰ সঘন প্ৰয়োগ তেওঁৰ কেবাখন নাটৰ লক্ষণ। অইন কি, পৌৰাণিক নাট ‘বাণৰজা’তো উৰাৰ সৰীয়েকইতৰ কথা-বতৰাৰ

মাজে মাজে অসমীয়া বিয়া-নাম, বোজন-কৰবা আদিৰ উজান উঠিছে। একান্ত আকুল-  
ডাৰে অনিৰুদ্ধৰ সঙ্কল্প বিচাৰি ব্যাকুল হৈ একা উষাক চিহ্নলেখা আৰু প্ৰজাই বিয়া  
গীতেৰে বুলনি দিছে—

“বাম বাম! চিন্তা নকৰিবা,

বাম বাম! আমাৰে আইদেউ

বাম বাম! হৰাগৈ আলাসৰ লাক।” ইত্যাদি।

উষা-অনিৰুদ্ধৰ কল্পা সম্ভাষণ দৃষ্টটো অসমীয়া বিয়াহ উৎসবৰেই কণাস্তৰ মাথোন।  
সখী সকলে যিটো বিয়ানাম গাইছে তাত অসমীয়া জীৱনৰ ঘৰুৱা চিত্ৰবোৰ কণায়িত  
হৈছে মাথোন—

“ওঁৰে গছতে মোৰে বাহে ললে

আমি পাৰি দিম খাবা (এ)।

সৰ্বসি কাললৈ কুমাৰী তোমাৰে

কুমাৰ, লৈ ঘৰলৈ যাবা (এ)।”

‘জয়মতী’ নাটত বৈবাগীয়ে ‘কীৰ্ত্তন’ গাই গদাপাণিৰ বিবহ দুখত সমবেদনা জনায়।  
‘বাণৰজা’ত নন্দী ভূঞীয়েও ভূঞা গীত গাই শব্দৰ স্তুতি কৰিছে—

“ভৱ শব্দৰ ব্যোম ব্যোম ভোলা” ইত্যাদি।

(৪) তেওঁৰ প্ৰস্তাৱনা গীতৰ গায়িকাসকল মানবী নহয়, অপেশবী, কিম্বৰী  
আদি। আধুনিক বুৰঞ্জীমূলক নাটতো এনে চৰিত্ৰ সংযোগে তাত পৌৰাণিক ৰীতিৰ  
প্ৰলেপ সানে।

(৫) ‘স্বদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তি’ তেওঁৰ বচনা কোশলৰ অন্ততম বৈশিষ্ট্য। এই  
উক্তি বোৰৰ ভাবাবেগৰ উত্থান-পতন আছে—প্ৰথম ছোৱাত বজাই মনৰ সন্দেহ-সম্ভাপৰ  
আগজাননী দি নিজে নিজে তাৰ প্ৰতিকাৰৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰি আশ্বাসিত হৈ পৰে  
আৰু অৱশেষত আবেগত উদ্‌নাটল হৈ কাৰ্য্যোদ্ধাৰৰ বাবে এবুহু আশাৰ বড়ীণ সংকল্প  
সামৰি লৈ আগ বাঢ়ি যায়। নায়কৰ মুখত এনেবোৰ উক্তি তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতেই  
আছে আৰু প্ৰায় তাতে তেওঁৰ নাট্য বস্তুৰ ‘আবহ’ হয়। ‘গদাধৰ’ নাটত নগা পৰ্শুৰ  
গুহাত গদাধৰে জয়মতীৰ মৃত্যু স্মৰি বহুতো কথা চিন্তা কৰিছে—

“অনাথ সন্তান দুটি মাতৃবিৰোগত—উল্লাস হৈছে জানো? বাঢ়িছে কোচাল আৰু  
বন্ধুবিলাপৰ? শত্ৰু ইহিহাতে—হৃৎপে ধৰিছে তাক?”……এনেবোৰ সন্দেহে তেওঁৰ  
মন ঢাকি পেলালে আৰু তেওঁ “মোঁন” হৈ অলপ পৰ টলকা মাৰি সংকল্প কৰে।

“নাই মোৰ সৈন্তবল যুদ্ধৰ সমল……

তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ, যুদ্ধৰ অকলে”—এইদৰে “আফালন” কৰি শেষত “প্ৰস্থান”  
কৰে। এই প্ৰসঙ্গত ভুলনীয় স্বগতঃ উক্তি—‘সাধনী’ত ধৰ্ম্মধৰৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক),  
‘জয়মতী’ত ল’ৰাবজাৰ (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক), ‘বাণৰজা’ত কুস্তাগৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক),



আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰগড়) — 'ছোৱাকী'ৰ ক্ষেত্ৰিত লক্ষণাওৱৰ বশভেবী। (গোহাঞিবৰুৱা ২০১)  
 'লাচিত বৰফুকন'ত বৰশী গাভৰু ( ১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক )। উক্তি বোৰৰ শেৰাংস প্ৰায়েই  
 বীৰত্ব ব্যঞ্জক।

(৬) শূদ্ধাৰ বস-প্ৰৱাহত অবিহণা যোগাবলৈ তেওঁৰ এটি উৎকৃষ্ট কৌশল এই—  
 প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাক কোনো এটা দৃষ্টত অৱতাৰণা কৰি তেওঁলোকৰ মাজত মাত-  
 কথাত প্ৰেম পৰিচয় বিতৰণ কৰিবলৈ সখী, সখী সদৃশ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা। পৰস্পৰ প্ৰেম  
 বিনিময়ৰ সুযোগ দিবৰ বাবে ছুই এটা দৃষ্টত অন্তৰ চৰিত্ৰবোৰ কোনোবা ছলেৰে  
 আঁতৰাই নি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা মূলক অন্তৰ: কিছুপৰ অকলসখীয়াতকৈ থাকিবলৈ সুবিধা  
 দিয়া হয়। 'বাণবজা'ত উষা-অনিকঙ্কক প্ৰেমালিঙ্গনত বিভোল কবি মাধি চিত্ৰলেখাক  
 টাত কৰে আঁতৰাই নিয়া হয় ( ৩য় অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক )। 'লাচিত বৰফুকন'ত পিজলা আৰু  
 গন্ধৰ্বনাৰায়ণক প্ৰেম পাশত আৱদ্ধ হবলৈ সুযোগ দিবৰ উদ্দেশ্যেই দৃষ্টটোত থকা কেতেকীক  
 আঁতৰাই নিয়া হয় ( ২য় অঙ্ক ৩য় গৰ্ভাঙ্ক )। নাটকৰ নাটিকা বা আত্মবহিক কাহিনীৰ  
 প্ৰেমিকাৰ পূৰ্বৰাগ সঞ্চাৰত সহায় কৰিবলৈ গোহাঞি বৰুৱাই কিছুমান মৌলিক চৰিত্ৰ  
 সৃষ্টি কৰি লয়, যেনে সখী, লিগিৰী, নাচনী, গায়িকা আদি। সাধনীৰ সখীয়েক শান্তি,  
 জয়মতীৰ সখীয়েক পদ্মাবতী, বৰশী গাভৰুৰ সখীয়েক আমিনা আৰু পিজলা আইদেউৰ  
 সখীয়েক কেতেকী এই বিষয়ত উল্লেখযোগ্য। এওঁলোকৰ কাথাত নাচনী, লিগিৰী, বান্দী  
 বেটা আদিয়েও সহায় কৰে।

(৭) নাটৰ আদি আৰু অন্তত সজীৱৰ সমাৱেশ তেওঁৰ অন্ততম নাট্য-কৌশল।  
 তেওঁৰ আন্ত গীত কিছুমান 'আভাস' নামে অভিহিত। 'লাচিত বৰফুকন'ত তাকে  
 'প্ৰস্তাৱনা গীত' আৰু 'জয়মতী'ত 'আবজ্ঞা' বোলা হৈছে। 'প্ৰস্তাৱনা' সংক্ৰান্ত নাটৰ  
 আবজ্ঞাৰ অৰ্থ বিশেষ; ইয়াৰ আদৰ্শতেই গোহাঞি বৰুৱাই 'আভাস' আৰু 'আবজ্ঞা'ৰ  
 সংযোগ কৰিছে যদিও সংক্ৰান্ত নাটৰ পূৰ্ণৰূপ ইয়াত নাই। সংক্ৰান্ত নাটত ই নাট্য বস্তুৰ  
 পৰিচয়-সূচক কথোপকথন। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটত ই একোটা গীত মাথোন  
 আৰু এই গীতবোৰ "হুগৰাকী গায়িকা" ই গায়। একমাত্ৰ 'বাণবজা'ত এই গীত "মহাভৈৰৱ  
 তাপসে" গাইছে। গায়িকা হুগৰাকী সাধাৰণ মানবী নহয়, হুগৰাকী "অপেশ্বৰী", "স্বৰগ-  
 ছবৰী", "কিন্নৰী"। প্ৰস্তাৱনা গীতবোৰ প্ৰায়েই নাট্য বস্তুৰ সাৰাংশসূচক।

(৮) বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ মাজতে কাৰ্জনিক প্ৰেমপট সংযোগ কৰি তেওঁ  
 নাট্যমেহ সৌন্দৰ্য্যবৰ্দ্ধিত কৰি তোলে। ( 'লাচিত বৰফুকন'ত পিজলা-গন্ধৰ্বনাৰায়ণ, 'গন্ধাধৰ'ত  
 বজা-গদাপাণি ভুলনীৰ )।

(৯) জনজাতীয় চৰিত্ৰ—অসমীয়া নাটত প্ৰথম জনজাতীয় চৰিত্ৰ গোহাঞি  
 বৰুৱাই সৃষ্টি কৰে তেওঁৰ 'জয়মতী'ত। এই বীতি পৰৱৰ্তী কেবাখন নাট্যকাৰৰ বচনাত  
 অঙ্কৰণ কৰা দেখা গৈছে। এনেবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ উৎস কি ভাষি চালে নাট্যকাৰৰ  
 ব্যক্তিগত জীৱন চৰিত্ৰৰ এটি অধ্যায়লৈ 'আমাৰ দৃষ্টি' পৰে। সেয়ে হৈছে নাট্যকাৰৰ  
 সাংসাবিক আত্মলীলা কেৱল নগাপাহাৰৰ বাজধানী কোহিমা। ১৮৩৩ খৃষ্টাব্দৰ পৰা একেবাহে

কেবাবছৰ তেওঁ কোহিমা হাইস্কুলৰ ছেড্‌মাষ্টৰৰূপে কাম কৰিছিল আৰু তাতে তেওঁৰ 'লীলা' কাব্যখন ৰচনা হয়। এই কাব্যখনৰ কেবা ঠাইতো কবিৰ নগা-প্ৰীতি তথা জনজাতি-প্ৰীতি নিজৰি বৈ যোৱা দেখা যায়—“জন্মৰ যি নগা ৰাজ্য, ভায় পৰ্বতত কোহিমা নামেৰে ঠাই, বৃটিচ নগৰ”.....(‘লীলা’ ৬ষ্ঠ সৰ্গ)। ‘জয়মতী’ৰ চিহ্ন আৰু জিহ্ন চৰিত্ৰ সৃষ্টি এই নগা-প্ৰীতিৰেই প্ৰত্যক্ষ পৰিণতি; ঐতিহাসিক নাটত অনৈতিহাসিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম উদ্ভৱ। নগা-প্ৰীতিৰ লগতে নাটকীয় বিনোদ বিলাস পৰিৱেশ কৰাটোও এই চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ অইন এটা উদ্দেশ্য। এই চৰিত্ৰবোৰৰ ৰচন নগা-অসমীয়া হোৱা গতিকে, তুল উচ্চাৰণ আৰু অসঙ্গত শব্দাবলীয়ে হাত্ৰবসৰো সৃষ্টি কৰে; লগে লগে চৰিত্ৰ কেইটিৰ মোহনীয় ৰমণীয় ৰূপটিও দৃষ্টিগোচৰ হৈ নাটখনত মনোৰমণীয় আবেগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। চৰিত্ৰ দুটাৰ প্ৰকৃতি একে নহয়। চিহ্নতকৈ জিহ্ন বেছি বুদ্ধিমতী।

### নাট্যকাৰৰূপে বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱা

মহাপুৰুষ শব্দৰ-মাধৱৰ বিষয়ে কবলৈ হলে যিদৰে এজনক বাদ দি অইনজনৰ বিষয়ে সম্পূৰ্ণভাবে একো ক’ব নোৱাৰি, বেজবৰুৱা-গোহাঞি বৰুৱা সম্বন্ধও তেনে। এজনক এৰি অইনজনৰ পূৰ্ণৰূপ বিশ্লেষণ প্ৰায় অসম্ভৱ। নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত দুয়োজনৰে সমতুল মৌলিকত্ব আছে, বৈশিষ্ট্য আছে। ইয়াৰে কেইটামান তলত উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

লৌকিক সাধু কথাক ভিত্তি কৰি দুয়োজনেই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম নাট ৰচনা কৰে (বেজবৰুৱাৰ ‘লিখিকা’, ‘নোয়ল’, ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’; গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘টেটোন তামূলি’)। এই বিষয়ত বেজবৰুৱা পথ-প্ৰদৰ্শক।

দুয়োজনৰে চিন্তা লোক প্ৰজ্ঞাৰ বহুপৰে বঞ্চিত।

ধেমেলীয়া চৰিত্ৰৰ ভাষা বিষয়ত দুয়োজনেই ঠায়ে ঠায়ে কচি-বিগৰ্হিত শব্দ বা বাক্যাংশ প্ৰয়োগ কৰি সময়ে সময়ে বিৰূপ সমালোচনাৰ সমুখান হ’ব লগীয়া হৈছিল। ‘টেটোন তামূলি’ৰ ভাষা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই গোহাঞি বৰুৱাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ ‘বীহী’ত এবাৰ লিখিছিল যে সাধু সমাজত অগ্ৰচলিত গ্ৰাম্যভাষা ব্যৱহাৰ কৰা সম্প্ৰদায় বিশেষৰ ‘স’ৰ ঠাইত ‘হ’ বা ‘খ’ উচ্চাৰণ দেখুৱাই শব্দ প্ৰয়োগ কৰি দেখুটোৱা তেওঁৰ পক্ষে উচিত হোৱা নাই।\* বেজবৰুৱাৰ এই সমালোচনা অনৰ্থক নহয়, যুক্তিসঙ্গত। কিন্তু তেওঁ নিজেও তেওঁৰ নাট কেইখনমানত অজ-বিৰল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সম্প্ৰদায় বিশেষক ব্যঙ্গ-বিৰূপ কৰি সমালোচকৰ হাতত সেও মানিবলৈ বাধ্য হৈছিল।

ঐতিহাসিক নাটৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োজনেৰে বিষয়-বাহনি একে (বেজবৰুৱাৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’, ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিন্ধ’; গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’, ‘পদাধৰ’, ‘লাচিত বৰফকন’)।

ঐতিহাসিক নাটৰ চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়তো দুয়োজন নাট্যকাৰেই ঐতিহাসিক চৰিত্ৰত

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰণাওৱাৰ বৰ্ণনাবী (দুৰ্গাপ্ৰসাদ) ২০৬  
 পৌৰাণিক বোল পেলাবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। এই বিষয়ত গোহাঞি বৰুৱাৰ অভিনৱ  
 আভিযা আছে, বেজবৰুৱাৰ অলপ কম।

মৌলিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়ে উভয়ে ঐতিহাসিক নাট্য বস্তুত কল্পনাৰ বহণ সানি অধিক  
 বসাল কৰিছে।

‘লাচিত বৰহুকন’ত থকা ‘সময়লৈ সৈনিক সজীত’ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত  
 থকা ভকতৰাম ওজাৰ গীতৰ সৈতে প্ৰায় অভিন্ন।

খেমেলীয়া নাটত অলৌকিকত্ব ছয়োজনৰে প্ৰায় সমানেই আছে।

লৌকিক গীত পদাৱলীয়ে ছয়োজনৰে নাট্যাৱলীত সাক্ষাতিক মাধুৰ্য্য কম  
 পেলোৱা নাই।

নাট্যাৱলীৰে বেজবৰুৱাতকৈ গোহাঞি বৰুৱা কোনো কোনো বিষয়ত জ্ঞেয়  
 আৰু চতুৰ।

### দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭০-১৯২৮)

(বাস্তৱধৰ্মী খেমেলীয়া নাটৰ মৌ-কৌহ-নিৰ্ণাতা।)

মহৰী (১৮৯৬ খৃঃ)

বৃষকেতু (১৮৯৯ খৃঃ)

গুৰু-দক্ষিণা (১৯০১ খৃঃ)

কলিযুগ (১৯০৪ খৃঃ) [যুটীয়া

গ্ৰন্থকাৰ - বেণুধৰ ৰাজখোৱা আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা]

নিৰ্ণো—(১)

‘ল’ৰা কবিতা’, ‘জ্ঞান মঞ্জৰী’, ‘উজ্জ্বল-কবিতা’, ‘ফুল’ আদি শিশু সাহিত্য প্ৰণেতা  
 দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ বেতবাৰীৰ গুৰুদান পুখুৰীত  
 জন্ম হয় তেওঁৰ পিতাকৰ নাম নৰোত্তম মজিন্দাৰ বৰুৱা। তেওঁলোক পূৰ্বৰ কামৰূপৰ  
 মাহুৰ। তেওঁৰ পিতাক কামৰূপৰ পৰা উঠি আহি গোলাঘাটত কিছু দিন বসতি কৰে।  
 দুৰ্গাপ্ৰসাদে যোৰহাট চৰকাৰী হাইস্কুলত পঢ়িছিল। চাত্ৰ অৱস্থাতে পৰা তেওঁ সজ প্ৰকৃতিৰ  
 আছিল। স্কুলৰ পৰা ওলাই চাকৰি নকৰি তেওঁ স্বাধীন ব্যৱসায়ত হাত দিয়ে আৰু লগে লগে  
 অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ চৰ্চা কৰি কাল কটায়। তেওঁৰ চাৰিখন নাটৰ ভিতৰত ‘মহৰী’  
 প্ৰথম; প্ৰকাশ কাল ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দ, কিন্তু ৰচনা কাল ১৮৯৩-৯৪ খৃষ্টাব্দ। ‘কলিযুগ’ৰ যুটীয়া  
 ৰচক স্বৰূপে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ নামো পোৱা যায়। মজিন্দাৰ বৰুৱাই ১৮৯৩ চনত বিহু  
 উপলক্ষে ‘মহৰী’ক বাইজৰ আগত দিয়া কবাই আনন্দ লাভ কৰে আৰু সেই চনৰ অসমীয়া  
 সাহিত্য সভাৰ বহুচেৰেকীয়া উৎসৱত অভিনয় কৰা হয়। ইয়াৰ আগতে ৰচিত হোৱা  
 খেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত আমি মাথোন বেজবৰুৱাৰ ‘লিভিকাই’ (১৮৮২ খৃঃ) ৰ নামহে  
 পাম। গতিকে এই বিচাৰত ই অসমীয়া খেমেলীয়া নাট সমূহৰ ভিতৰত দ্বিতীয়। কিন্তু  
 ‘লিভিকাই’ অল্পকৃত খেমেলীয়া নাটহে, ‘মহৰী’ মৌলিক। এতেকে মৌলিক খেমেলীয়া  
 নাট স্বৰূপে ‘মহৰী’ অসমীয়া খেমেলীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত প্ৰথম। নাট্যকাৰে নিজেই

পাভনিও উল্লেখ কৰিছে “আমাৰ খেয়ালি কবিতা লগীয়া নাট নাই বুলি কলেও যিহা কোৱা নহয়।”

মহৰী :—‘মহৰী’ তিনি অসীয়া নাট। মৃত্তবোৰক দৰ্শন’ নাম দিয়া হৈছে, য অৰুৰ ‘দৰ্শন’ৰ সংখ্যা পাঁচ, ২য় অৰুৰ তিনি আৰু ৩য় অৰুৰ দুয়। মজিন্দাৰ বৰুৱা নিজে এজন কবি, শিল্প সাহিত্যিক; কিন্তু এই নাটখনত এটিও অসমীয়া গীত বা কবিতা নাই। বোধহয় খেমেলায়া নাট বাবেই নাট্যকাৰে ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াত এই প্ৰচেষ্টা সন্মূলি নকৰিলে।

ভাবিবাম শৰ্মা নামৰ এটা অৰু শিক্ষিত ল’ৰাই জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে গুণ্ডবি বাগিচাৰ বৰচাৰাৰ মিঠাক ফলক এদিন দেখা কৰিলে। শিৱসাগৰৰ উকীল জিউৰাম শৰ্মাৰ পৰা এই উদ্দেশ্যে সি এখন পৰিচয় পত্ৰ বি চাহাবক দিয়েগৈ। ভাবিবামে ইংৰাজী ইংলুৰ ‘পৰমমান শ্ৰেণীলৈ পঢ়িছে মাথোন। পত্ৰিকে তাৰ ইংৰাজী নিভা নাম মাজ। সিনো ইংৰাজী কিমান জানে চাহাবে মৌখিক ভাবে পৰীক্ষা কৰি চাই গম পালে যে সি একো নাজানে।” তথাপিও উকীলৰ প্ৰতিভাত তাক মহৰী কামত নিয়োগ কৰা হল। কিন্তু কেইদিনমান মাথোন কাম কৰাৰ পাছতেই নবাগত মহৰীৰ বিতাৰ ফোপোলা চুঙাটো বাকটকৈ ওলাই পৰিল। “চাহ ঘৰলৈ ‘হেম্বাৰ’ (Hammer) লাগে বুলি চাহাবে এদিন কৈ পঠিয়াওঁতে কৰত এখন আনি দিয়াত চাহাব উগ্ৰমুগ্ধি হৈ উঠিল আৰু মহৰীৰ বিচাৰ ললে। এই চেলুটোকে লৈ হলিবাম বৰমহৰীয়ে ভাবিবামক গা বহুই বাগিচাৰ পৰা ঘৰমুৱা হবলৈ উপদেশ দিলে আৰু বৰপিতাকৰ পুতেক অৰ্থাৎ ভায়েক এটাক তাৰ ঠাইত চাকৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। ভাবিবামে কপাল খুঁকি ঘৰ পালেগৈ।

হাস্তবলিক নাট্যকাৰ ৰূপে মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ সমকক্ষ ভেঁৰৰ আগত কোনো নাছিল। পিছতো প্ৰায় একুৰি বছৰৰ ভিতৰত এনে উচ্চ ধৰণৰ মৌখিক খেমেলায়া নাট ওলোৱা নাই। ‘মহৰী’ বুদ্ধিনিষ্ঠ নিৰ্ৰল হাস্তবসৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শ। সম্পূৰ্ণ খেমেলায়া নাট স্বৰূপে প্ৰায় চাৰি বছৰৰ আগত বেজবৰুৱাৰ বি ‘লিভিকা’ (১৮৮২ খৃঃ) নাট বচিত হৈছিল তাৰ প্ৰভাৱ ইয়াত মুঠেই নাই। ১৮৯১ চনত প্ৰকাশিত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ প্ৰভাৱো বিশেষ দেখা নেযায়। কেৱল হাস্তবসৰ উপাদান ৰূপে গৃহীত হুই এটা বিষয়ত কিঞ্চিত সাদৃশ্য আছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত যিদৰে হিন্দী-সংমিশ্ৰিত অসমীয়াৰ বোনেদি হাস্তবসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, ‘মহৰী’তো এই ৰীতি চকুত লগা। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত পদ-ছন্দত ৰচিত কানিৰ মহিমা-প্ৰকাশক লঘু কবিতা একাকি আছে। অসমত পূৰ্ব প্ৰচলিত কবীৰা এটাবে এই নাটৰ নামৰণি যৰা হৈছে—

“কেপাকানি বিহৰ শেষ

“কানীয়াৰ নাই জানক লেশ।” ইত্যাদি

‘মহৰী’তো হিন্দুস্থানী আৰু আৰু-বঙলীয়া গীত দুই এটাৰ উপৰিও শেষত কবীৰা এটাবে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ দৰে নামৰণি যৰা হৈছে।

পৰৱৰ্তী ‘পাৰ্বতী’তো এই ৰীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছত প্ৰায় কুৰি

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — ‘জোনাকী’ৰ ভেঁটভিত্ত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বশভেৰী (দুৰ্গাপ্ৰসঙ্গ) ২০৫

বহুবৰ ভিত্তবত বিবোধ নাটে খেমেলীয়া নাট সংজ্ঞা লাভ কৰিছে, সেইবোৰ ‘বহুবী’ৰ দৰে নিৰ্ণোৰ আৰু বিতৰ্ক উচ্চ ধৰণৰ হান্তবসান্ধক নাট নহয়। ১৩১৭ চনত ব্যক্তি প্ৰথম চলিহাৰ ‘নিয়ন্ত্ৰণ’, ‘কমে মজা’ নাট দুখনে বৌদ্ধিক খেমেলীয়া নাটৰূপে কিছু প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছিল। ‘পঞ্চমৰ চলিহা’ আখ্যায় আলোচনা প্ৰসঙ্গ ব্ৰটব্য।)

নাটখনিত হান্তবস উল্লেখৰ প্ৰধান উপাদান হৈছে ভাষা, ভাষা আৰু পৰিস্থিতিৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণ। ভাৰিবাৰ, যাকবী, ভেকোলা আৰু যি: কল্প চাহাবৰ কাৰ্য্যকলাপৰ বিচিত্ৰ বৰ্ণনাত কেউটা উপাদান নিহিত হৈছে। চাহাবৰ ইংৰাজী ঠাটত উজ্জ্বল কৰা অসমীয়া শব্দৰ সৈতে ইংৰাজী শব্দৰ সান-মিহলি ভাষা-প্ৰধান উপাদান। চাহাবৰ ভৱত ভাৰিবাৰে বিতৰ্ক হৈ বিবোধ বৰ্ণা কৰ আৰু যেনে আচৰণ কৰে সি ভাষা-প্ৰধান আৰু পৰিস্থিতি-প্ৰধান; যেনে, কল্প চাহাবে যেতিয়া সোধে যে সি ভেকোলা নাম জানে যদি কব লাগে, ভাৰিয়ে কয়—“A sly fox met a hen”; কল্প চাহাবৰ নামটো ওলাল অসমত প্ৰসঙ্গত, চাহাবৰ খণ্ডে যুৱৰ চুলি পালেগৈ। চাকৰি-প্ৰাকী ভাৰিৰ ইংৰাজী জ্ঞান-পৰীক্ষাত ভাব আৰু ভাষা-গত হান্তবস সৃষ্টি হৈছে এইদৰে—

কল্প—“মই অসমীয়া কটা বলে টুমি ইংলিছ বনাই ডিব ফাবে?”

ভাৰি—হজুৰ, “এলপ অচৰণ পাৰিম।” চাহাবৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ভাৰিয়ে এইদৰে দিলে—

১। “কেবাগীবাৰু! টুমি আহিব লাগে। ইংৰাজী—হ হুইন ইউ কয় ওয়াট।

২। মই তোমাৰ ঘৰ চিনি পায়।

ইংৰাজী—আই ইউব নেট চুগাৰ কাইণ্ড বা আই চুগাৰ ইউব নেট।

৩। যি যি মাহুছে কাম কৰে সি সি মাহুছে হুখ পায়—

ইংৰাজী—হ হ যেন ওয়াৰ্ক ডজ, হি হি যেন হেপী গেট।

৪। (হাঁহি)—হো: হো: ! টুমি ইমান দিনে কিপ্খ্ ক্ৰাচত বাগৰ হুৰ হিকিলে। তোমাৰ ইংলিছ হিকিবলৈ কাইডা হব লাগে মই জানিছে। হো: হো: হো: ! টুমি মোক তোমাৰ ইংলিছ হিকাৰ কাৰে ?

ভাৰি হজুৰ! আচলে পিচলে, হাতীৰো পাও পিচলে ( ১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন )।

চাহাবে ভাৰিক ৬ জনো গালি পাবিলে; শুধাপি চাকৰিৰ লালসাত সি সহি থাকিল। এই দৃষ্টান্ত অলৌকিকত্ব নাই, অতিবাস্তৱতা নাই। সাধাৰণ মানুহ দৃষ্টই নিৰ্ণোৰ হাঁহিব সঘল বোগাইছে থাকোন। এইদৰে যাকবী আৰু ভেকোলাৰ কথা আৰু কাৰ্য্যই হাঁহিবসৰ বিচিত্ৰ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিছে। যাকবী এজনী অতি সাধাৰণ মানুহৰ দৰে অসমীয়া ডিবোতা। ‘চাহাবৰ বক্তিতা হৈ তাই ‘যাকবী বেৰ’ নাম পালে। চাহাবৰ সৈতে তাইৰ মিলন-বহুতৰ কথা থাকিলে হাঁহি উঠে তাই চাহাবক “সেকাব-সোৱাৰ পো”, “যেকেটি-সোৱাৰ পো”, “হেপামুৱা বুঢ়া, যিট শঙা” আদি অৰ্বাইচ শব্দেৰে কতনো গালি পাবে, শুধাপি ভিকতা-সেকা চাহাবে সেই সৰ্বলোবোৰ দীৰবে সহি থাকে।

মাকৰীৰ ওচৰত সি যেন ভেৰাটোহে। অসমীয়া গালি বুজিব নোৱাৰি সি উত্তৰ দিয়ে “টুমি মোক খুব বাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেৰায় কেলেই? খুব বাল কানা আছে, কাব লাগে।” চাহাবে মাকৰীক পায়েই সৰুট হোৱা নাই। পালে তাইৰ ভনীয়েককো বাখিব খোজিছে। চাহাবে মাকৰীক স্মৃতিছে—“টোমাৰ বগী আছে? টাকিলে আনিব লাগে। মই কিজানি মৰম কৰিব ফাবে।” মাকৰীয়ে চাহাবৰ ওচৰৰ পৰা যাব খুজি কয়—“এতিয়ান তই থাকে। বুঢ়া সোলা শুহৰীমুৰা। মই যাওঁ দেই।

ফক্স—(হাঁহি)—হাঃ হাঃ হাঃ, মোক খুব বাল ফায়, হাঃ হাঃ হাঃ। যাওঁ যাওঁ।” (২য় অঃ ৩য় দৰ্শন)। ইও এটা হান্সবসৰ ব্যস্তৰ চিত্ৰ। পিছদিনাখন ভাবিবামে আকৌ যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰেগৈ, সেইবাৰ মাকৰী আৰু তাইৰ ভায়েক ভেকোলাৰ সৈতে চিনাকি হয়; তাৰ সাহস বাঢ়ে, অলপ জোৰ দি কথা কবলৈ সাহ পায় আৰু চাকৰিও পায়।

ভেকোলাৰ পূৰ্বৰ পোছাক খুলি মাকৰীয়ে ভাবিবামৰ উপদেশ মতে ভেকোলাক জ্যাকেট্ট এটা, শাৰী এখন আৰু চেলেং এখন পিন্ধাই দিয়ে; মাকৰীয়ে জোতা মোজা পিন্ধিব খুজিও ভৰি নোসোমাই বাবে সূতা মোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিবলৈ সাজু হৈ থাকে। চাহাবেও কাম-প্ৰযুক্তি চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ বাবেহে মাকৰীক বাখিছে, তায়ো ধনৰ আশাতহে তাত আশ্ৰয় লৈছে। ই অন্তৰৰ মিল নহয়। কাৰো বকৰা ভাষা কোনেও বুজি নাপায়। সেয়েহে চাহাবে চাহাবী অসমীয়া কয় আৰু তায়ো মুখত যিহকে আছে তাকে কৈ কাম চলায়। ইয়াত ভাষাৰ বিকৃতি-বিসৰ্জতিয়েই হাঁহিৰ প্ৰধান অৱলম্বন। চাহাবৰ বঙলাত মাকৰী মেমৰ সৈতে হোৱা কথা বতৰাৰ এটি চানেকি তলত দিয়া হ’ল :—

“মাকৰী (ফক্সৰ ফালে চাই)—হেৰ’ সেকাৰ-খোৱাৰ পো কটাৰ পো, বন্দি। ইমান পৰলৈ ক’তনো গা গেছুৱাই ফুৰিছিলি? মই তোলৈ বাট চাই থাকেতে চকু বিঘাল। তাত সাবেলেকে যাব পৰা নাই।

ফক্স টুমি বাট কাবলৈ নগ’ল কেলেই মেম চাহেব? মোৰ বঙলাট চৌকিডাৰ আছে; টুমি পাহাৰা ডিছে নেকি?

মাকৰী—নহয় ষেকেটি-সোৱাৰ পো, তোৰ আকৌ চিকুণ মুখ সনি চাই নগলে, মোৰ ভাতে পেট নভৰে।

ফক্স—তুমি মোক খুব ভাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেৰায় কেলেই? খুব বাল কানা আছে, কাব লাগে।

মাকৰী—হেৰ সেকাৰ সোৱাৰ পো, তই মোৰ জাতি কুল কাললৈকে মাৰিলি। এতিয়ান আকৌ কান মূৰ কাটি বঃ চাব স্মৃতিছনে? সঁচা-সঁচিকৈ মই ভোক দেখোন বৰ ভাল পাওঁ অ, হেপামুৰা বুঢ়া বিট-শুণ্ড (লাহে লাহে দুটা চৰ মাৰে)।” (২য় অঃ ৩য় দৰ্শন)।

সেইদৰে মাকৰীৰ ভায়েক ভেকোলাই যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰিবলৈ যায় তেতিয়াও

ভাৰা আৰু কাৰ্য্যভাৱীয়ে হাঁহিব সময় যোগায়। উদাহৰণ—“মাকৰী—হেৰ’ এইটো! ভোৰ দেখোন কাপোৰ-কানি ভেনেই আপুহ। বগা চুৰিয়া এখনো পিন্ধি আহিবলৈ নোহাবিলি?”

ভেকোলা—তই ইয়াত থকাত মই আকৌ ঘৰৰ পেৰাহে আনিব লাগে? বোপাইৰ মূগাৰ চুৰিয়াসন গুনাইছিলো, সি আকৌ কলে যা, বায়েবৰ একোৰে কম নাই।

মাকৰী—তইতক দিওঁ মানে পেটকে নভবে। মই জাত ফুল মাৰি যি পাই-পইচা এটি পাওঁ, তইতি তাকো গুনাই গুনাই লৈ যাব।”

এইদৰে কথা বতৰা কৈ শেষত মাকৰীয়ে ভায়েকক এটা জ্যাকেট, এখন শাৰী আৰু এখন চেলেং পিন্ধালে; জোতাৰোৰ পিন্ধিব খুজিছিল, তৰিত নোনোমাই দেখি ফুৰা মোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিলেগৈ। সেই সময়ত চাহাব মদ খাই মত্তলীয়া। ভেকোলাক বতৰা নে মাইকী চিনিব নোহাবি সোধে—

ফল—“এইটো ভোম্বাৰ বাই আছে নে কনী আছে?”

মাকৰী—(মুখখন বিদৰাই) এই—এইটো! কেনেখান কৰে—চকু হুপাত খেন্কেলা হ’লনে কি?”

এইদৰে কিছুপৰ কথা কোম্বাৰ পিছত চাহাবে মদ খাই খাই নাচি নাচি এটা গীতো গায়—

“বাম গেলোঁ বন বাছে

চীতা গেলোঁ চাঠিৰে, চীটা গেলোঁ চাঠি……”

ইত্যাদি।

শেষত ভেকোলাক কয়—

“টুমি মোৰ মেম চাহাবৰ জেকেট আৰু চাৰী পিন্ধি মেম চাহেব হৈছে? তুমি মোৰ ছোট মেম চাহেব আছে। টুমি হুডাই মোৰ বঙলাট টাকিব লাগে, বুজিছে। (চকীৰ পৰা থৰক-বৰককৈ উঠি) মই কিজানি এটিয়া টোমাক মৰম কৰিব হবলা।

ভেকোলা—(কান্দি কান্দি)—আইওঁ! মোক এইজনীয়ে ‘ইয়ালৈ আনি ভাল হাৰাশান্তি কৰিছে! মই অকলৈয়ে যাওঁ ঐ।”

(ভেকোলা লৰ মাৰি গুচি গ’ল) (৩য় অঃ ৩য় দৰ্শন)

এইবোৰ দৃষ্টত হান্তবসৰ অৱলম্বন ভাৰা, ভাব আৰু পৰিস্থিতি কেউটাৰে মধুৰ সংমিশ্ৰণ। সাধাৰণতে ধেমেলীয়া নাটত চৰিত্ৰাৰ্থন নাথাকে যদিও এই নাটখনত নাট্যকাৰে এই পিনেও দৃষ্টি নবখা নহয়। ভাবিবামে বেতিয়া ক’লে যে সি চাহাবৰ ভয়ত কাৰ এৰি ঘৰলৈ যাবহে খুজিছে; বৰমহৰী হলিৰামে ইচ্ছা কৰাওঁহেঁতেন তাক মৰম কৰি বুজাই-ববাই কাৰত লাগি থাকিবলৈ কব পাৰিলেইহেঁতেন, কিন্তু সিঙনে ভালৈহেঁ পালে। প্ৰথম কাৰণ, নিজৰ ভায়েকক ভৰ্ত্তি কৰি লবলৈ স্বৰোগ ওলাল। দ্বিতীয় কাৰণ, তেওঁ নিজে ইংৰাজী মুঠেই নেজানে; অথচ বৰমহৰী হৈ ববটো হৈ আছে। ভাবিবামে ইংৰাজী নেজানিলেও অন্ততঃ তেওঁতকৈ বেছি জানে, গতিকে সি তাত থাকিলে জানোচা তেওঁৰ অপকাৰ হয়। তাকে সি আমোলাৰ ল’ৰা।



সি চাহাবক কোনোমতে ভালৰি বোলাব পাৰিলে বাকীবোৰক লাহে লাহে পানী খুৱালেহেঁতেন। ইয়াৰ পৰা বুজা যায়, হলিৰাম বান্ধনীক উচটাই জ্বোল খোৱা বিধৰ মাহুহ।

ভাবিৰামৰ চৰিত্ৰত টেঙালি আছে। উকীল জিউৰাম শৰ্মাৰ সৈতে খাটিৰ লগাই সি ল'ৰালবিতৈ মিং ফল চাহাবলৈ চাকৰিৰ বাবে তেওঁৰ হতুৱাই এখন চিঠি লিখালে। কাৰণ, সি নিজে কৈছে, “ভাল কামলৈ হেলা নকৰি ততালিকে কৰিব লাগে আৰু বেয়া কামলৈ পিছ হ'ব লাগে।” জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াব লাগে বুলি মাকে তাক ক'লত, সিও কথাষাৰ শলাগি জানী মাহুহৰ দৰেই উত্তৰ দিয়ে, “পৃথিৱীত ধনহীন জীৱনত একো সন্ধান নাই।” ইয়াৰ পৰা বুজা যায় সি কেৱল টেঙৰেই নহয়, জানী, বিয়েচকে। সি বাগিচাৰ চাকৰি কৰিব পাৰিলে তাইহঁতৰ টকাৰ অভাৱ একেবাৰে নোহোৱা হ'ব বুলি যেতিয়া সি ক'লে, মাকে তাক দূৰণি ঠাইলৈ যাবলৈ বাধা দি কয়—“ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম নগজে।” যেতিয়া সি জানী পুৰুষৰ দৰে উত্তৰ দিয়ে যে হাত সাৰাট বহি থাকিলে কাৰো উন্নতি নহয়—“পুৰুষে পুৰুষাৰ্থ কৰিলেহে হয়”। নিজৰ নহলেও, সি তাৰ বন্ধুৰ ঠেকা, টুপী আৰু কোট আনি ‘নেটিভ’ চাহাবটি হৈ ঘোৰাত উঠি গুৰি বাগিচা পালেগৈ। ঘোৰাও নিজৰ নাছিল। ফাক-ফাক কৰি বুদ্ধিৰে জিউৰামৰ ঘোৰা আনি কাৰ্য্য সিদ্ধি কৰিলে। এই যিনিটাকৈ ভাবিৰাম বেছ বুদ্ধিমান ল'ৰা। ইয়াৰ পিছত ফল চাহাবৰ সৈতে সাক্ষাৎ হোৱা প্ৰসংগত ভাবিৰামৰ চৰিত্ৰৰ যি পৰিসৰ্ত্তন দেখা যায়, সি হৈছে মাথোন হাত্তৰসৰ বাবে নাট্যকাৰে উদ্ভাৱনা কৰা ঘটনাৰ অভিৰঞ্জিত কল্পনা। ইয়াত কেৱল হাত্তৰস সঞ্চাৰত মনোযোগ দিয়া বাবে চৰিত্ৰাঙ্কনত কিছু নহয় কিছু অলৌকিকতা আহি পৰিছে। স্বাভাৱিক অৱস্থাত ভাবিৰামৰ দৰে এনে বুদ্ধিমান ল'ৰা এটাই চাহাবৰ সেই শৃংখলা দেখি এইদৰে পেপুৰা লাগিব নেলাগিছিল। দেখা যায়, হাত্তৰসৰ সৃষ্টিয়েইহে লেখকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। হাত্তৰসৰ গাগৰিত সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰাঙ্কন সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। ভাবিৰামে বাগিচাৰ চাকৰি বিচাৰি আহোতে পোনতে ভাবিছিল যে সেই চাকৰিত এবাৰ সোমাই ল'ব পাৰিলে ধনে চোঁ-চোঁৱাই থাকিব। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যলগীয়া সি! ঘটনাচক্ৰত পৰি দুদিনমান থাকিয়েই চাকৰি এৰিব লগীয়া হল। চাহাবে তাক বিচাৰিছিল—“হেম্বাৰ” (অৰ্থাৎ হাতুৰী); সি ইংৰাজী শব্দটোৰ ভুল অৰ্থ বুজি ক'বত এখন পঠিয়াই দিলে। এয়ে তাৰ কাল হ'ল আৰু এয়ে তাৰ জীৱনৰ গতি বদলাই দিলে। সি চাকৰিৰ আশা এৰি ঘৰ-মুঠা হল। ভাবিৰ আকাশচুম্বী আশাত চেঁচা পানী পৰা দেখি আমাৰ মনলৈ অকণ দুখ আহে, সহাতুভূতি আগে; তথাপিও হাত্তৰসৰ প্ৰবল সোঁভটোত ই মুঠেই ভেটা দিব পৰা নাই।

মজিন্দাৰ বন্ধুৰ ভাবাত বৈশিষ্ট্য আছে। কিছুমান সাধাৰণতে অগ্ৰচলিত শব্দাৱলীও তেওঁ প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে লেকেব্, লেকেব্‌টৈ (অৰ্থাৎ লাহে লাহে), গেহনেৰীয়া মুনহ (গেবেলা, শকত আহত মাহুহ), জোখৰ-মোখৰ (অৰ্থাৎ পৰিপাটি নথকা, লেতেৰা)।

মাকে মাকে নীতিবচন-মূলক কথা আৰু ককা-যোজনৱ সংযোগ কৰি তেওঁ বচনবোৰ অৰ্থপূৰ্ণ আৰু মজিন্দালী কৰি তুলিছে। মাকে ভাবিৰামক জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াবলৈ উপদেশ দি কয়—“বহি থালে কুৰেবৰ শুৱালো উক হয়”, “ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম



নগজে"—(১ম অ: ২য় দ:)। চাহাবে হাড়ুৰী ('হেয়াব' খোজোতে তাবিবামে হুৰুজি কৰত এখন দিয়াত বেতিয়া চাহাব বমদয়ি হ'ল, হলিৰামে ভেতিয়া তাবিবামক কৈছে—“গোম সাপৰ কণি ভাঙিলা বেতিয়া এতিয়া আক বইখা নাই।” (৩য় অ: ৫য় দ:)।

তাবিৰামে বেতিয়া চাকৰিত টিকা আশা এৰি দৰলৈ গুচি গ'ল আৰু চাহাবে উকীল বাবুলৈ তাৰ বিষয়ে চিঠি লিখিব খুজিলে হলিৰাম বমদয়ীয়ে চাহাবক কয় যে—“শিলত গোৰ মাৰিলে ভৰিতহে দুখ পায়।” (৩য় অ: ৬ষ্ঠ দ:)। একে গাঁৱৰ মানুহৰ অভ্যন্তৰীণিত বুজাবলৈ মাকৰীয়ে তাবিবামক কয়—“গাওঁৰ নে মাৰব?” তেওলাৰ সেতেবা অৱস্থা দেখি তাবিবামে কয়—“ই দেখোন তেনেই জোধৰ-মোধৰটো হৈ আহিছে।”

উজনি অসম চাহাব-পৰিচালিত চাহ-বাগিছাবে ভৰপূৰ। বহুতো আধাকচেলুয়া অৰ্দ্ধশিক্ষিত অসমীয়া ডেকা ল'ৰাৰ এয়ে এসময়ত জীৱিকাৰ প্ৰধান মূল আছিল। “চাহেন ৰং পাতি ইতি চাহাবঃ”—‘চাহাব’ শব্দৰ এই ব্যাক্যৰ্থক ব্যুৎপত্তি অসমীয়া গাৰ্ভলীয়া সমাজত এনেয়ে উদ্ভৱ হোৱা নাই। এনে এদিন আছিল বেতিয়া অৰুণ ইংৰাজী শিক্ষা পালেই অসমীয়া ডেকা ল'ৰাই বাগিছাৰ চাকৰিলৈ চাপলি মেলে; চাহাবৰ হাতত নানা লঘু লাহনা ভোগ কৰে; তথাপি চাকৰিৰ লালসা নেবে—উন্নৈশ পড়িকাত অসমৰ এনে এটা সাধাৰণ অৱস্থাৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰা হেতুকেই মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ হাতত ‘মহৰী’ নাট্যৰূপত দেখা মিলে। হাতবলৰ ভেটিত লেখকে মহৰী-লগ্ন শব্দৰূপে চাকৰিপ্ৰাৰ্থী ডেকাৰ সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিক সমালোচনা কৰিছে। নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি অতি ভীত; সেয়েহে চিত্ৰবোৰ অতি সজীৱ আৰু বাস্তৱিক। ইয়াত অসমীয়া গাৰ্ভলীয়া জীৱনৰ আঙুঠাওৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ সম্যক পৰিচয়ৰ আভাস পোৱা যায়। সেইদেখি ভাৰ-ভাৰাত অকণো বিছুটি ঘটা নাই। অসমৰ সম্ভাৱ্য-গত কথ্য-ভাষাৰ কেবাৰিধ ৰূপ ইয়াত দেখা যায় (‘মাকৰী মেৰ’ৰ বচন বিশেষ তুলনীয়-)। সেই সময়ত ‘জোনাকী’ত প্ৰকাশিত এটা প্ৰবন্ধই অসমীয়া সমাজৰ সাময়িক দৃষ্টিভঙ্গীৰ এটা আভাৱ দিয়ে। ‘মোৰ উন্নতি নহল কিয়’ নামৰ প্ৰবন্ধত লেখকে কৈছে—“বাহিলি পোন্ধৰ টকাত মই এটা মহৰী কামত সোমালো। ছমাহ মাথোন কাম কৰিয়েই বুজিব পাৰিলো পোন্ধৰ টকা দৰমহা দেখোন একোৱেই নহয়। লগতে মেনেজাৰ চাহাবৰ অলং ব্যৱহাৰ আৰু গালি-শপনিও সহি থাকিব লগীয়াত পৰে……” [‘জোনাকী’ নতুন খণ্ড, ২য় ভাগ, ১৮২৫ নং]।

বৃষকেতু :- ‘মহৰী’ লিখি উঠি দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱাই ‘বৃষকেতু’ নামৰ পৌৰাণিক নাট এখন লিখে।

সংস্কৃত মহাভাৰতত এই আখ্যান নাই, কাশীদাসী মহাভাৰতত আছে; আৰু নাট্যকাৰে ইয়াকে অঙ্কৰণ কৰিছে। কাহিনী ধৰ্মোপদেশমূলক; দাতাকৰ্ণৰ উদাহৰণৰ যোগেদি দানশক্তিৰ মহিমাশ্ৰুতক।

দাতাকৰ্ণই ছদ্মবেশী অভ্যাগত বুঢ়া বাহুৰ আবেশ মতে নিজ পুত্ৰ বৃষকেতুক বলি দি তাৰ মাংসেৰে ব্ৰাহ্মণৰ মধ্যাহ্ন-ভোজনৰ দিহা কৰি দিব লগীয়া হয়। দানশক্তিৰ এনে অগ্নি-পৰীক্ষাতো কৰ্ণ উত্তীৰ্ণ হৈ অসমত দাতাকৰ্ণ ৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিলে। ইয়াত কৰ্ণ, পদ্মাবতী

আৰু বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰত ভক্তি আৰু অতিথি-শুশ্ৰূষাৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। বুঢ়া বামুণ ক্ৰোধৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি, একগুৰু। বৃষকেতুক কটাৰ পিছত পদ্মাবতীয়ে মূৰটো লুকাই ৰাখি দেহাটোৰ মাংসেৰে অতিথিক ভোজন কৰোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। কিন্তু মূৰ লুকাই থোৱা কাৰ্য্যটোও উদ্ৰমূৰ্ত্তি বামুণৰ সৰু নহয়, “.....বাগীয়ে মূৰটো লুকাই ৰাখিছে; মই যেতিয়া যাম, তেতিয়া বৃষকেতুৰ মূৰটো আগত লৈ বিনাই কান্দিবলৈ মনত আলচ কৰিছে। বাক, বহ, ময়ো বাপেকে এটা কথা কৰিম—যেতিয়া আটাইবোৰ আনিব, মোৰ টেঙা আঞ্জা নহলে খোৱা নহয় বুলি আকৌ মূৰটোৰ টেঙা বন্ধাম।”

বৃষকেতু শিশু হলেও শিশু-স্বলভ চাঞ্চল্য তেওঁৰ নাই। আচৰণত তেওঁ ভক্তিনিষ্ঠ, বয়সস্থ লোকৰ দৰে, গহীন গম্ভীৰ। তেওঁক কাটি সেই মাংসেৰে অতিথিৰ অভ্যৰ্থনা কৰা হব বুলি শুনিও তেওঁ ভয়ত কাতৰ হোৱা নাই, চঞ্চল হোৱা নাই; ভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-শ্ৰেষ্ঠৰ দৰে উত্তৰ দিছে—“আহা! মোৰ পামৰৰ মাংস ফেৰাৰ আজি ধন্ত! গুৰু। তুমি পাণীক সংসাৰ সাগৰৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আহিলা। ধন্ত প্ৰভু তোমাৰ মহিমা ...”। মাংসৰ টেঙা আঞ্জা ৰান্ধি খোৱা ৰীতি অসমৰ বাহিৰে বোধ হয় অইন কোনো ঠাইত নাই (অসমৰ ভিতৰতো সকলো ঠাইতে বন্ধন-প্ৰণালীত এই ৰীতি নাই)। সি যি নহওক, এই কথাষাৰত অসমৰ দুই-এঠাইৰ অতি ধৰুৱা ৰীতি নীতিৰ আভাস এটি পোৱা যায়।

আবেগ মুহূৰ্ত্তত চৰিত্ৰৰ মুখত গীত সংযোগ এই যুগৰ নাটকৰ এটা বৈশিষ্ট্য। ইয়াতো যুদ্ধাৰ আগ মুহূৰ্ত্তত বৃষকেতুৱে গাইছে,—

“কি স্থলৰ কথা শুনো আজি মই।

আজিহে গুচিল প্ৰভু মোৰ ভব ভয়।

হৰি হৰি বুলি নাচো আই বাহ তুলি।

হিয়া মেলি হৰি বুলি হওঁ হৰিময়।”

সমালোচকৰ দৃষ্টিত বিবাদাত্মক এনে দৃশ্যত সঙ্গীত-মাধুৰ্য্যৰ আৱশ্যকতা আছে। কিন্তু পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ ভক্তি-প্ৰাৱনত বিবাদ অথবা কৰুণবসৰ স্থিতি শূন্যপ্ৰায়।

**গুৰু-দক্ষিণা :**—দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট ‘গুৰু-দক্ষিণা’। ‘গুৰু দক্ষিণা’ চাৰি অঙ্কত বিভক্ত, প্ৰতিটো অঙ্কৰে তিনি-চাৰিটাকৈ ‘দৰ্শন’ আছে। প্ৰথম অঙ্কত কৃষ্ণ-বলৰামে দৈৱকী-বন্দেদেৱৰ ঘৰৰ পৰা সান্দীপনি মূনিৰ ঘৰলৈ শিকালান্তৰ বাবে বিদায় লৈছে। দ্বিতীয় অঙ্ক অৱজীপুৰৰ দৃশ্য। ইয়াত চেনিয়াই পোহাৰীৰ সৈতে তেওঁলোকৰ বাক-কেলি দেখুউৱা হৈছে। ত্ৰীতম অঙ্কক অলৌকিক শক্তি প্ৰভাৱত পাটী হীৰা-মুকুতাৰে উপচি পৰিল। দুয়ো বৰ্ণাসময়ত গুৰু-গৃহত উপস্থিত হৈ পাঠ আৰম্ভ কৰিব ধৰিলেগৈ। তৃতীয় অঙ্কত গুৰুদেৱে তেওঁলোকক পৰম ব্ৰহ্ম বুলি চিনিব পাৰি তেওঁৰ মৃতপুত্ৰ এটি উদ্ধাৰ কৰি আনিবলৈ অহুৰোধ কৰে। চতুৰ্থ অঙ্কত মৃত-পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন-লাভ দেখুৱাই মূনি আৰু মূনিপত্নী উভয়ে ত্ৰীতম বলৰামৰ প্ৰতি ভক্তি প্ৰাৰ্থনা দেখুউৱা হৈছে।

পৌৰাণিক কাহিনী এটাক স্থান-কাল-পাত্ৰ-ভেদে বিভিন্ন অঙ্ক বিভাগ আৰু দৃশ্য বিভাগত

প্ৰতিষ্ঠাপনতেই নাট্যকাৰৰ কৃতিত্ব। ইয়াত বাদে তেওঁ ইয়াত কোনো নাটকীয় কোঁতুহল বা চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টি কৰিব পৰা নাই। ই সংঘাত-বিহীন পৌৰাণিক কাহিনী এটাৰ হুবহু কণাস্বৰ মাজ। অৱশ্যে নাটখনত ঠায়ে ঠায়ে খুহটীয়া আলাপৰ বোগদি হাস্যৰস বকাবৰ প্ৰচেষ্টা আছে। তথাপিও ‘মহাবী’ৰ হাস্যৰসৰ তুলনাত ই নিকট। ইয়াত মঞ্জিন্দাৰ বকৰাৰ অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰাণ-বসেৰে পৰিপুষ্ট পুৰুষ ৰূপেহে পৰিগণিত কৰিব পাৰি। শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ ভাষাত “জগত-গুৰু”। ‘গীতা’ৰ নামত যিবোৰ ছন্দবদ্ধ পদ্যবলী দিয়া হৈছে তাৰ কিছুমান গীতা-ভাগৱতৰ ভাঙনি সদৃশ নীতি-বচন-মূলক পদ য়াখোন। শঙ্কৰ-মাধৱ ৰচিত পদৰ উদ্ধৃতিও মাজে মাজে আছে। মাধৱদেৱৰ নামঘোষাৰ অন্তৰ্গত পাঁচকাকি পদেৰে নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে, “মংস্ত-কুৰ্ম-নৰ সিংহ” আদি।

পৌৰাণিক কৃষ্ণ-কাহিনীৰ সৈতে লৌকিক চিত্ৰৰ সংযোজনাত নাট্যকাৰৰ কিতাপি সজ্ঞানী শক্তিৰ বিকাশ আছে। এনে সংযোজনৰ আদৰ্শ পৌৰাণিক নাটৰ পূৰ্বসূত্ৰী নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা, ভাৰতচন্দ্ৰ দাস আদিয়ে দেখুৱাই থৈ গৈছিল। উপম, চেনিমাৰ পোহাৰী আৰু নানীয়াৰ সৈতে কৃষ্ণ-বলৰামৰ সাক্ষাৎ প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰে ধেমেলীয়া দৃষ্ট এটিৰ সংযোগ কৰিছে। কিন্তু কৃষ্ণ-বলৰামৰ অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ প্ৰভাৱত কল্পিত হাস্যৰস ভাঙাৰৰ তলি শুকাই গ’ল; ৰস-মাধুৰ্য্য বিস্তাৰিত হ’বলৈ পথ নেপালে। বুঢ়ী চঞ্চলা দাসীয়ে তাইৰ গাভৰু কালৰ “কেচাচুলি”, “ডালিম গুটি যেন দাঁত”, “চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰ” আদিৰ মধুৰ বৰ্ণনা দি বিকণ আমোদ সৃষ্টি কৰিব খুজিছিল তাকে লোপ পোৱালে তাইৰ মুখত দিয়া শেষৰ বৈৰাগ্য-ভাৱ-স্বচক গীতটোৱে—

“এতিয়া আদৰে কোনে মোক ?

বয়স দিলেহি ভাটী, ঘোঁৰন কৰিলো মাটি

সহি আছে দিনেৰাতি যত যোৰ দুখ।” ইত্যাদি

নাটখনৰ মূল্যায়ন কৰিব লাগিব আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্ৰথম চামৰ অন্ততম পৌৰাণিক নাটৰূপেহে, এই বিষয়ত মঞ্জিন্দাৰ বকৰাৰ স্থান ক্ৰম অহুসৰি তৃতীয় বা চতুৰ্থ।

কলিমুগ—(‘বেণুধৰ ৰাজখোৱা’ আখ্যা প্ৰঃ)।

নিগ্ৰো - ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ব্যঙ্গ নাট। সেই সময়ত চাহাবী আদব-কায়দাৰ অসমীয়া মাহুৰ দুই-চাৰিজনৰ আচৰণ-নীতিৰ আভিযন্ত্ৰ অতিষ্ঠ হৈ সাহিত্যিক সকলে সাহিত্য ৰচনা কৰিছিল। এই নাটখটো উজনি অসমৰ এনে ধৰণৰ ব্যক্তি বিশেষক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত।

চন্দ্ৰধৰ বকৰাৰ ‘ইবাৰ মৰিলে চাহাব হ’ম’ নামৰ ধেমেলীয়া পঞ্চটোৰ পটভূমিও এই। অসমত বুঢ়িছ শাসনৰ ফেঁহজালিত কোনো কোনো অসমীয়া তেজা বিলাতলৈ গৈ মেঘৰ প্ৰেম-জালত পৰি নিজৰ সকলোখিনিকে ত্যাগ কৰিছিল। তেওঁলোক কথাত চাহাব, কাৰ্য্যত চাহাব, চলন-চুৱণ আদব-কায়দা সকলোতে চাহাব। এনে মাহুৰৰ চৰিত্ৰ অৱলম্বন কৰি লিখা গল্প-পত্ৰ-নাটক ভালেখিনি আছে। ‘নিগ্ৰো’ নাটৰ পটভূমিও এই।\*

\* ‘নিগ্ৰো’ এতিয়া হুজাপা। মন্তব্যৰ্থাৎ আমাৰ পুৰণি ইতিহাসৰ সজ্ঞা-সংগত আজীৱন ব্যস্ত বেণুধৰ শৰ্মাদেৱৰ বুথৰ পৰা শুনা।

নাট্যকাৰ মজিন্দাৰ-বৰুৱা-- পৌৰাণিক নাটৰ লেখক স্বৰূপে মজিন্দাৰ-বৰুৱাৰ কৃতিত্ব নাই, অৱশ্যে আধুনিক যুগৰ এই শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰসকলৰ মাজত ক্ৰম অক্ৰমে তেওঁৰ স্থান তৃতীয় বা চতুৰ্থ। আচৰিত কথা ‘মহাবী’ নাটৰ শিল্প-পটু বুদ্ধিনিষ্ঠ প্ৰবীণ নাট্যকাৰজনক তেওঁৰ আইন কোনোখন নাটতে খন্তেকলৈও পোৱা নাযায়। ‘মহাবী’য়েই মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ আৰু এয়ে তেওঁৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত যাউতি-যুগীয়া খ্যাতি বিস্তাৰ কৰি ৰাখিব পাৰিব।

### বেণুধৰ ৰাজখোৱা ( ১৮৭২—১৯৫৫ খৃঃ )

[ লঘু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত ]

সেউতী-কিৰণ ( ১৮৯৪ খৃঃ )	দক্ষযজ্ঞ ( ১৯০৮ )
চুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ ( ১৯০১ )	যমপুৰী ( ১৯১২ )
মৰবাব ( ১৯০২ ;	তিনি ঘৈণী ( ১৯২৮ )
কুৰি শতিকাৰ সত্যতা ( ১৯০৮ )	চোৰৰ সৃষ্টি ( ১৯৩১ )
কলিযুগ	টোপনিৰ পৰিণাম ( ১৯৩২ )
} বেণু ৰাজখোৱা	
} দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা	

১৮৭২ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড় মহকুমাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। ডিব্ৰুগড়ত হাইস্কুলীয়া শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ কলিকতাৰ পৰা বি-এ পাছ কৰে আৰু এম্-এ বি-এল্ অধ্যয়ন কৰি থকা অৱস্থাতেই ‘চাব্ ডেপুটি কলেক্টৰ’ কাম পাই অসমলৈ উলটি আহে। ক্ৰমান্বয়ে পদোন্নতি লাভ কৰি শেষত ই-এ-চি আৰু কিছুদিন শিৱসাগৰ জিলাৰ অস্থায়ী উপায়ুক্ত হয়গৈ। এইদৰে প্ৰায় ডেৰকুৰি বছৰৰো ওপৰ কাল চৰ্কাৰী চাকৰিত থাকি ১৯৩১ চনত চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লয়।

‘জোনাকী’ৰ জেউতিত ৰাজখোৱাৰ প্ৰথম সাহিত্যৰ জিগিঙনি দেখা গৈছিল। ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ সৈতে লগ হৈ অ’ব-ত’ব চিত্ৰ লৈ এখন নাট ৰচনা কৰি উলিয়ায়। সত্তৰ এই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই ‘ডেকা-পাতক’ৰ দল’ শীৰ্ষক এটা প্ৰতিবাদ-প্ৰবন্ধ লিখে। তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা প্ৰভৃতি কেইজনমান সাহিত্যসেৱী, ‘জোনাকী’ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে।\* তেওঁ কিছুদিন ‘বিজুলী’ কাকতৰ সম্পাদক আছিল। বিবিধ শ্ৰেণীৰ সাহিত্য-ৰচনাৰ উপৰিও চাকৰি জীৱনৰ ভিতৰতে তেওঁ ‘অসমীয়া খণ্ড বাক্য কোষ’ নামৰ বৃহৎ গ্ৰন্থ এখন প্ৰণয়ন কৰে আৰু ইয়েই তেওঁৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ।

সেউতী-কিৰণ :- এই নাটখন তেওঁ কলেজীয়া জীৱনত ৰচনা কৰিছিল। গোহাঞি বৰুৱাৰ সহযোগত ৰচিত ‘ডেকা-পাতক’ক বাদ দিলে এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট। ‘ডেকা পাতক’ৰ নামটোত বাদে সৰ্বিশেষ একো জনা নাযায়। ‘সেউতী-কিৰণ’

\* অঃ ‘ভাৰতীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা’—ভিয়েনৰ বেণুধৰ সম্পাদিত, অবিদ্যাবাহুদী বেণুধৰ সন্মিত।

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিৰ পৰিপাক্ষিক বৰণভেদী (বাকখোৱা) ২১৩

এহাল ডেকা গাভৰুৰ প্ৰণয় চিত্ৰ। বোৱন-পুঠ মানসিক চাকলা আৰু উকাৰ কাৰপ্ৰযুক্তিৰ প্ৰেৰণাত কিৰণ নামৰ ডেকা এজনে তেওঁৰ প্ৰণয়িনী সেউতীৰ নিৰ্মল চৰিত্ৰৰ ওপৰত মিছা সন্দেহ কৰি তাইক বধ কৰে। এয়ে নাট্য-দেহৰ প্ৰথম বিবাদ-খেচা-পাত। উপসংহাৰত সেউতীৰ প্ৰেতাছাই কিৰণক বেতিয়া জনাই দিয়ে যে সেউতী নিৰ্দোষ-মিলন, কিৰণ দুখে-বেজাবে জৰ্জৰিত হৈ পৰে। এইখিনিতে বিবাদ যাজাৰ চৰম পৰিণতি।

আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্ৰথম সামাজিক নাটক-জয়ৰ পাহুত এইখনেই এই জেঁপীৰ চতুৰ্থ অৱদান, বিষয়-বস্তু মৌলিক।

হেম-গুণাভি-কল্পৰ নাটক-জয়ৰ প্ৰকাশকী লঘু, ভাষা কথ্যভাষাকৰণ। কিন্তু ‘সেউতী-কিৰণ’ এই দুয়োটা বিষয়তে গহীন। এইখন অসমীয়া নাটকেই পোন-প্ৰথম প্ৰেমৰ জিকুজ অঙ্কিত হয়, যেনে, সেউতী, কিৰণ আৰু প্ৰতিজনী চাৰিও জুখ। সেউতী-বিবহত প্ৰেম-মতলীয়া কিৰণে মন্তপান কৰি কবিয়েই জীৱনটোক পাহৰি বোৱাৰ হুৰন্ত প্ৰয়াসত কৰণ বসৰ আধাৰ সৃষ্টি হৈছে; পানাসক্ত কিৰণৰ প্ৰণয়-বিহ্বল ছিয়াপনিয়ে সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন দেখে, সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন আঁকে—“বৰ্গৰ পছন্দ নিবিয়ে সদায় বিকশিত হৈ থাকে; কিন্তু মৰ্ত্য জুখিত তেনে পছমেই সূৰ্য্যৰ উদয়লৈ বাট চায়; কোনো পিনৰ পৰা ডাঠ মেঘ আহি সূৰ্য্যক আৰব খৰে আৰু তেতিয়া পছন্দৰ শোভা নষ্ট হয়……কিন্তু মোৰ সেউতীৰ কেতিয়াও মোৰ ওচৰত গান অৰহা নহয়……মোৰ আৰু তেওঁৰ মাজত আন এজন আছে; মই তেওঁৰ দৃষ্টিৰ দ্বিতীয় বিষয় মাথোন” (মদ পিয়ে) [ ১ম অঃ ১ম দৃঃ ]। পাশ্চাত্য শিক্ষাৰ প্ৰভাৱত অসমীয়া প্ৰেমাঙ্ক ডেকা আচাৰ-বিচাৰত ব্যভিচাৰী হৈ ইয়াতেই পোনপ্ৰথম প্ৰাণ ত্যাগ কৰি পাৰিৱায়িক কৰণ বসান্ধক নাট্য কাহিনীৰ চানেকি দেখুৱালে। ‘বাম-নৰমী’ নাটত প্ৰেম-মতলীয়া বামৰ চৰিত্ৰতো এই দৃষ্টান্ত আছে। কিন্তু ইয়াৰ আনৰ্শ আৰু উদ্দেশ্য স্বকীয়া, প্ৰচাৰ-মূলক।

বাকখোৱাই ‘মোৰ জীৱন-দাপোন’ত উল্লেখ কৰিছে যে জয়পুৰৰ মতবান দত্ত বৰমহৰী নামৰ সেই অঞ্চলৰ এজন চহকী লোকৰ অকাডৰ দানত ‘সেউতী-কিৰণ’ ওলাইছিল।

তেওঁ কৈছে—“অসমীয়া নাটকৰ বৰ অভাৱ। অসমীয়া ভাষাৰ হিতাকাখী নাজেই এই অভাৱ গুচাবলৈ পুৰুষাৰ্থ কৰিব লাগে। অসমীয়াৰ গান নাই। বেতিয়া প্ৰত্যেক খিয়েটাবত অসমীয়া নাটৰ অভাৱ নেথাকিব, বেতিয়া আমাৰ সুখে সুখে অসমীয়া গান শুনা বাব, তেতিয়া জানিম আমাৰ ভাষাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে।”

‘দুৰ্যোধনৰ উকল’ আৰু ‘দক্ষৰাজ’ৰ বাহিৰে তেওঁৰ কেউখন নাট সামাজিক। লিখকৰ মতে ‘চোৰৰ সৃষ্টি’, ‘দৰবাৰ’, ‘টোপনিৰ পৰিণাম’, ‘কলিযুগ’ আৰু ‘তিনি কৈলী’—এই কেইখন মেমলীয়া নাট; কিন্তু এইবোৰত মেমলীয়া নাটৰ লক্ষণ কিমান হুব ব্যাপক সমীক্ষা-সাপেক্ষ। এই নাটকেইখনৰ ভিতৰত ‘চোৰৰ সৃষ্টি’ অলঙ্কৃত, বাকী কেইখন মৌলিক।

দৰবাৰ :—১২০১ খৃষ্টাব্দত মহাবাহী ভিক্টোৰিয়াৰ যুদ্ধ হোৱাত তেওঁৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ সপ্তম এড্‌ৱাৰ্ডক সম্ৰাট বুলি ঘোষণা কৰা হয়। এই উৎসৱ উপলক্ষে ভাৰতবাসীৰ মাজত জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে উল্লাহ-আনন্দৰ বিধনি-প্ৰতিধ্বনি উঠিছিল ‘দৰবাৰ’ তাৰেই এটি আলেখ্য। নাটখন দৃষ্ট-বহুল আৰু সপ্তাহ হলেও, পবিসৰ নিচেই ক্ষুদ্ৰ; সাতটা অঙ্ক আচলতে সাতটা দৃষ্ট সমষ্টিহে। প্ৰতিটো অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনত একো একোটা গীত আছে, গীতৰ ভাষা প্ৰতিটোতেই হুকায়া, বেনে, কছাৰী, নেপালী, কাবুলী, খাছিয়া, মিলি, বঙালী, গাৰো, মাৰোয়াৰী, নগা, মণিপুৰী, মৰিয়া, ছিলটীয়া আদি।

নাটখনত কাহিনী বুলিবলৈ একো নাই, ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্ব নাই, চৰিত্ৰাঙ্কন নাই; আছে মাথোন ভাৰতীয় (বিশেষকৈ অসমীয়া) জনগণৰ আনন্দৰ উচ্ছ্বাসধ্বনি। বিবিধ ভাষাগত সঙ্গীতৰ সমাবেশত ই গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ ৰূপ লৈছে যদিও, প্ৰায়বোৰ দৃষ্টৰ বচনসমূহ দোভাষী অসমীয়া আৰু বিভিন্ন সম্প্ৰদায়ৰ দোৱান হোৱা বাবে আৰু গীতবোৰ লঘুভাৱৰ হোৱা বাবে, গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ কাব্য-স্থূলত গাভীৰ্য্যও ইয়াত নাই; সকলোবোৰ লঘু ভঙ্গীৰ প্ৰকাশ মাত্ৰ। ‘দৰ্শন’বোৰত থকা বচনসমূহ প্ৰায়ে পৰস্পৰ সঙ্গতি-বিহীন, যেনে—৬ষ্ঠ অঙ্কৰ ১ম ‘দৰ্শন’ত এজন ছিলটীয়া মিঠাইওৱালা আৰু অসমীয়া ল’ৰা এটাৰ কথা-বতৰা, ইয়াত দৰবাৰৰ কোনো উল্লেখ নাই; অৱশ্যে, অসমীয়া ল’ৰাটোৱে মিঠাইওৱালাৰ পৰা দৰবাৰ উপলক্ষে মিঠাই পাই আনন্দ-বিস্ময় হৈ পইচা দিবলৈকে পাহৰিলে—

\*ছিলটীয়া—মিঠাই খাইছিল কেন? এখন সাত আনা দিবাৰ টানাটানি।

ল’ৰা—আবে মিঞা!

ছিলটীয়া—মিঞা মিঞা কৰস কেন?

ল’ৰা—মুসীজী!

ছিলটীয়া—আবে তুই বৰ আহংসক।”

নাটখনৰ বচনাৰ প্ৰধান উৎস চৰ্কাৰী চাকৰিয়াল ৰাজখোৱা দেৱৰ আন্তৰিক ৰাজভক্তি; ৰাজ-অভিষেক উৎসৱ উপলক্ষে অস্থগত প্ৰজাৰ আন্তৰিক প্ৰজ্ঞাভক্তিৰ অৰ্থা; ভাৰতীয় জনগণৰ জাতি-বৰ্ণগত অনৈক্যৰ মাজত ঐক্য স্থাপনৰ সমস্ত আগ্ৰহ। নাট্যকাৰজন যেন এই মহামিলনৰ মহৎ মঞ্চৰ অনবদ্য যুগ্মধাৰ।

কেৱল ভাষাগত উপকৰণ লৈ লঘু পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হান্তবসৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যোৱাত নাটখন প্ৰকৃত ধেমেলীয়া নাটো হোৱা নাই। নাট্যবস্তু উপস্থাপনত অলৌকিক নাই, বুদ্ধিনিষ্ঠ হস্ত বসৰ উপালানো নাই। বৰঞ্চ, সামৰণি দৃষ্ট ছুটাই ৰাজ-ভক্তিৰ চৰম নিদৰ্শন দাঙি ধৰি ইয়াক গহীন স্বাস্থ্য নাট বা কমেডিৰ শাৰীতহে স্থান দিয়ে। শেষৰ ছুটা ‘দৰ্শন’—

“অৰ্পণী ( হুজনা অপ্‌সবীৰ প্ৰৱেশ )

( ... ) খাৰাজ—তাল একতাল। )

অপ্‌সবী—ভাৰতেশ্বৰৰ আজি অভিষেক দিনহে

হিয়াত আমাৰ ৰাজে আনন্দৰ বীণহে।

ৰজাবাণী হুয়োজনে মুহূৰ্ত পিছিব কেনে,  
আশী কৰো পুন্সবুটি, মজলব চিনহে।—(পুন্সবুটি)

### পট-সলনি

বিজুলী চক্ৰমকোৱা মেঘৰ গাত ৰজা আৰু বাণীৰ যুগল মূৰ্তি (দেৱবাত্ত)।

(বহুনিষ্কা পতন)।”

এই দুটা দৃশ্যত ৰজা-বাণীক নাট্যকাৰে সাক্ষাৎ দেৱ-দেৱীৰূপে কল্পনা কৰি ৰাজভক্তিব  
চূড়ান্ত নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে।

কলিয়ুগ—বেণুৰ ৰাজখোৱা আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱা।

যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰৰ কিতাপত কোনোজন লিখকৰে স্থপৰিচয় দিবলৈ টান। মোঘ-  
গুণৰ ভাগী কোনখিনিও কোনজন, বিচাৰ কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। খেমেলীয়া নাট  
স্বৰূপে ৰাজখোৱাদেৱৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে এইখন আংশিক ভাৱে হলেও সাৰ্থক  
ৰচনা। ‘মহৰী’ৰ যশস্বী নাট্যকাৰ দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ লিখনীৰো যুটীয়া  
পৰশ লাভ কৰা বাবেই হবলা এই নাটখনে ৰাজখোৱাৰ বাকী কেইখন খেমেলীয়া  
নাটক ভালেগিনি বিষয়ত চেৰ পেলাইছে। ই নামত পাচ-অকীয়া, অথচ তেনেই  
সক। অতি চমু পৰিসৰতে অন্ধ আৰু দৃষ্ট বিভাজন নীতিত ৰাজখোৱাৰ পোনপটীয়া  
প্ৰচাৰ স্পষ্ট।

এই ব্যঙ্গাত্মক নাটখনত ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আদি দেৱগণক মানৱীয় গুণেৰে বিভূষিত কৰি  
সমাজৰ ত্ৰুটি বিচ্যুতি কেতখিনি ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। কলিকালত মাহুহৰ ধৰ্ম-কৰ্ম  
নোহোৱা হ’ল। সেইদেখি “মহুহ জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়” উদ্ভাৱন কৰিবৰ বাবে  
তেওঁলোকে আলোচনী সভা পাতিলে আৰু উপদেশ লবৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ  
প্ৰতিনিধি পঠিওৱাৰ দিহা কৰা হ’ল। প্ৰতিনিধিগণে কৃষ্ণৰ উপদেশ অলুসৰি মহুহ  
গৰ্ভত থিতি লাভ কৰি পৃথিৱীত জনম লবলৈ থিক কৰিলে। ইয়াৰ পাছত ভাগতী,  
মহুহ আৰু শিৱসকলৰ মাজত শাস্ত্ৰ আলোচনাৰ দৃশ্য এটা দিয়া হৈছে। ভাগতীয়ে  
পৃথিবী পদ গায়—

“যি থানে থাকে সিটো শ্ৰমন্তক,  
নহিকে হুৰ্ভিক মাৰি মৰক।  
নহিকে ব্যাধি ব্যাজ সৰ্পভয়।  
একো উপসৰ্গ নোপজে তয়।”

মহুহই ইয়াৰ অৰ্থ কৰে এইদৰে—

শ্ৰমন্তক মণি আনি যদি কোনোৱে আমাৰ সাধু মহুহৰ আগত থিয় দিয়ে, তেনে  
হলে তেওঁৰ আহকাল বা ৰোগ ব্যাধি একো নহয়। ‘উপসৰ্গ’ শব্দৰ অৰ্থ ব্যাখ্যা কৰি  
কয় যে, উপসৰ্গ বিশটা প্ৰ, পৰা, অপ, সম আদি। যি সাধু মহুহক প্ৰণাম নকৰে,  
সেই পাপিষ্ঠক ‘প্ৰ’ ভুতে থৰে, যি শুক কৰ দিবলৈ পৰাখুহ, তাক ‘পৰা’ ভুতে পাই

ধনবিত নাশ কৰে। এইদৰে শাস্ত্ৰৰ বিকৃত অৰ্থ কবি হান্তবসৰ যোগান ধৰা হৈছে। এনেতে মৃষ্টিমান কলিকাল আৱিৰ্ভাৱ হৈ নিজৰ কাৰ্য্যকলাপৰ চমু পৰিচয় এটি দাঙি ধৰে।

নাটখনত ভাব-গত আৰু ভাষা-গত দুয়োবিধ উপাদানেৰে হান্তবস সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। দেৱতাক মানৱীয় মূৰ্ত্তিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত হান্তবস সাধাৰণতে নজমে। পৌৰাণিক নাটবোৰতো এই ৰীতি আছে। কিন্তু এই নাটখনত দেৱতাব চিন্তাধাৰা আৰু কাৰ্য্য প্ৰণালীত বি অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্যতা নিহিত কৰা হৈছে, সি বসৰ সৃষ্টি নকৰি থকা নাই। নাৰদৰ নাম “নাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য”; তেওঁ “স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক”, দেৱতাসকলে সভা পাতিবলৈ ঠিক কৰি ৰাইজৰ মাজত এইদৰে “জাননী” প্ৰচাৰ কৰিলে। “ইয়াৰ বাৰা স্বৰ্গ মিউনিচিপালিটিৰ ভিতৰত আমোলাপটি, বঙালী পটি, চকু বজাৰ আদি ঠাইৰ ‘বেটপেয়াৰ’ সকলক আৰু সূৰ্য্যালোক, চন্দ্ৰলোক আদি বায়তসকলক আৰু কমাৰ, কুমাৰ, ধোবা, নাপিত আদি প্ৰজাক জনোৱা যায় যে অহা দেওবাৰৰ দিনা বেলে পৰোতেই ‘নাচনীঘৰ’ত এখন ৰাজহুৱা মেল বহিব। বিষয়— ‘মহুগ্ৰ জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়’ (Salvation to mankind); সকলোৱে যেন ঠিক সময়তে মেলত উপস্থিত হয়।

সৰ্বস্বাম

শ্ৰীনাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

১২ জুলাই, ১৯০৪ খৃ:

“স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক”

নিৰ্দিষ্ট দিনত দেৱতাসকলে “বিষ্ণু চন্দ্ৰ”ৰ সভাপতিত্বত সভা পাতি মহুগ্ৰ জাতিৰ কুশলৰ অৰ্থে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি পৃথিৱীত ভিন ভিন সম্প্ৰদায়ক জয়গ্ৰহণ কৰিবলৈ শিক কৰে, যেনে,—সূৰ্য্যই বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰত, কুবেৰে কেঞাৰ ঘৰত, বিশ্বকৰ্ম্মাই সোণাৰীৰ ঘৰত, বিষ্ণুৱে সজৰ অধিকাৰৰ ঘৰত। কান্তিকে ‘বাবু’ হৈ উপজি “Executive religion” চলাবলৈ গাত ললে। এইখিনিটাক কাহিনীয়ে যথেষ্ট উৎকৰ্ষা সৃষ্টি কৰিছে; ভাব-গত হান্তবসৰ উল্লেখ নহৈও একা নাই। ইয়াৰ পিছৰ অৱত উৎকৰ্ষাৰ অৱসান ঘটিল; ভাব-গত পৰিস্থিতিয়ে ৰূপ সলাই হান্তবস সকাৰৰ বাবে ভাষাক আশ্ৰয় কৰিবলগীয়া হ’ল। নাৰদে হিন্দীত খেমেলীয়া গীত এটা গালে, ভাগতীয়ে শাস্ত্ৰ পাঠ কৰিলে, মহন্তই পদৰ বিকৃত ব্যাখ্যা আৰম্ভ কৰিলে। কলিয়ুগে মৃষ্টিমান আকাৰত দেখা দি গহীন ভাবেৰে স্বপ্নত: উজ্জিবে কেইটামান বখাৰ্খ সত্য নিবেদন কৰিলে, যেনে—“মই কাকো অত্যাচাৰ কৰা নাই, কাকো জাতীয় ধৰ্ম্মত হাত দিয়া নাই……সকলো বিধ স্বাস্থ্যকৰ পান-ভোজনত বাহুহক অধিকাৰ দিছো”……ইত্যাদি। শেষ দৃষ্টত ‘নিয়তি’-আৱিৰ্ভাৱ হৈ বিশ্বজনন্তৰ চিৰন্তন ৰীতি-নীতিৰ এটি গুৰুপন্থীৰ চিহ্ন গীতৰ যোগেদি দাঙি ধৰিলে এইদৰে—

“বিশ্বজনন্তৰ বিধি কোনেনো লজিব পাবে” ইত্যাদি।



আধুনিক যুগ (নাট-গ্ৰন্থ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুণাওঁৰ বগভেৰী (বাভাৰোৱা) ২১৭

সৃষ্টিমান কলিকাল আৰু নিয়তিৰ নীতিমূলক বচন সমূহে হান্তবসৰ উদ্বেগত বিজুটি  
ঘটালে। হান্তবসৰ কাহিনী প্ৰৱীণ নাটকীয় বীভিলৈ কণাসুৰিত হ’ল।

হান্তবসাস্থক নাটকণে উৎকৃষ্ট নহলেও চিন্তাধাৰাত নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব  
আছে, দেহভাৰ যোগেদি মনুষ্য সমাজত অসমত অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ উদ্ভাৱনাত  
ভেৰলোকৰ নৈতিক সাহসৰ পৰিচয়ো পোৱা যায়।

টোপনিৰ পৰিণাম—সাত-অছীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; অন্ধ আৰু দৃষ্টিৰোধ নিচেই চুটি—  
টোপনি নামৰ এজন উচ্চ শিক্ষিত ডেকা। জাইবৰৰ জীয়েক আজলীক টোপনিয়ে বিয়া  
কৰাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে, কিন্তু প্ৰতিদ্বন্দ্বী থকা বাবে পৰা নাই। এদিন সন্ধিয়া জাইবৰৰ  
ঘৰত টোপনি আলহীৰূপে উপস্থিত। জাইবৰৰ বৈপীয়েক চিলনীয়ে টোপনিক বুৱাই-  
বুৱাই এটা খোটাণিত গুৱলৈ দিলে আৰু আজলীক ক’লে তাই আলহীক কাপোৰ-কানি  
দি লাগে দিব। এনেতে খোটাণীৰ পৰা আজলীয়ে চিঞৰ ৰাৰি উঠিল—“আই ঐ আই,  
টোপনিয়ে জোকাইছে।” চিলনীয়ে উত্তৰ দিলে—“টোপনিয়ে জোকাইছে যদি গুই থাক।”  
সেইমতে আজলীয়ে তাতে গুই থাকিল আৰু দুয়ো পিছদিনা ৰাতি পুৱাই উঠি পলাই  
যাবলৈ ঠিক কৰিলে। শেষত দুয়ো পতি-পত্নীৰূপে স্বৰ্গৰে কাল কটাই থাকিল।

নাটখনৰ কাহিনীত নতুনত্ব নাই; ‘টোপনি’ এই শব্দটো বাৰ্ধ্যবোধক ৰূপে প্ৰয়োগ  
কৰি নাট্যকাৰে কিঞ্চিত হান্তবসৰ বোৱাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। “টোপনিয়ে জোকাইছে” বুলি  
আজলীয়ে কৈছিল এই অৰ্থত যে টোপনি নামৰ ডেকা ল’ৰাটোৱে তাইক আঘাত কৰিছে;  
কিন্তু মাকে বুজিলে বেলেগ অৰ্থত এইদৰে যে তাইৰ টোপনি আহিব খুজিছে। ‘টোপনি’  
শব্দ-প্ৰয়োগ এই নাটৰ একমাত্ৰ হান্তবসৰ কেন্দ্ৰ; ইয়েই নাট্য প্ৰেক্ষকণে ক্ৰিয়া কৰি নাট্যিক  
আমোদৰ সামগ্ৰী যোগাইছে।

তিনি বৈপী—সাত-অছীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; কোনো অন্ধত দৃষ্টি মাত্ৰ এটা। অন্ধ, দৃষ্টি  
সৰলো চুটি। অলিৰাম এজন শিক্ষিত ডেকা। তেওঁ তিনিজনী ডিকতা বিয়া কৰালে;  
এজনী অশিক্ষিতা, এজনী অল্প শিক্ষিতা, এজনী উচ্চ শিক্ষিতা। কিন্তু কোনোজনীৰ  
পৰাই প্ৰকৃত স্বৰ্গ নেপাই কৰিবৰ বেশ ধৰি তেওঁ ৰব এৰি কালিলৈ যাবলৈ স্থিৰ কৰিলে।  
এইদৰে এদিন অলি ৰাৰ ওলাল; বৈপীয়েকহঁতে গৰু পাই বপুৰাক আগুচি ধৰিলে আৰু  
তেওঁ যদি যায় সিহঁতো লগতে যাবলৈ ধিৰ কৰিলে। শেষত অলিৰ ইচ্ছা মতে জোলানাথ  
কৰিব আৰু চেলাই দুয়ো তেওঁক হাতত ধৰি টানি নিব খোজে; অলিৰাম চিত্ত ৰাই  
পৰে। বৈপীয়েক তিনিজনীয়ে ভৰি ছুখন লাগি ধৰে। অলিক কোনেও কোনো কালে  
নিব নোৱাৰা হয় আৰু আটাইবোৰৰ টনাটনিৰ বেচাৰা ক্ৰমাৰ চকাত বৃথাবি বৃথিব  
ধৰে, অন্ধশেষত অলিয়ে কয়—“বৰ্গলৈ যোৱা আৰু বিহা হ’ল। তিনি বৈপীৰ প্ৰেৰণ  
পৰি সত্ত্ব প্ৰাণ নাপৰ আশঙ্কা হ’ল। উৰ্দ্ধবাহ হৈ চিঞৰি কৰ্ত্ত, কোনেও তিনি লগোৰ  
নকৰিব। তিনি বৈপীৰ স্বাধীৰ সংসাৰ ভোগতো নহয়ই, স্বৰ্গতোপো নহয়। তিনি

দৈনন্দিন প্ৰেমত পৰিলে কুমাৰ চাকৰ দৰে ঘূৰিব লাগে। সংসাৰবাসী সাধন! সাধন!!” (৭ম অঃ ৩ৰ্থ দৰ্শন)

এই নাটৰ হান্তবস পৰিস্থিতি-গত। বহু বিবাহৰ অন্তত পৰিণতি দেখুৱাটোৱেই নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য; তেওঁৰ মতে “ডেকালী তেজৰ প্ৰেম অন্ধ”। অলিৰামে ডেকালী তেজৰ প্ৰেমত অন্ধ হৈ তিনিজনীকৈ তিকতা বিয়া কৰালে। কাহিনী ভাগৰ প্ৰথম অংশ এই বিষয়টোৱেই (৫ম অন্ধ পৰ্য্যন্ত)। ৩ঠ অন্ধত নায়ক অলিৰামে অকলে বহি সংসাৰ-মকৰ কথা চিন্তা কৰে। তেওঁৰ “প্ৰেম মন্দাকিনী ক্ৰমশঃ শুকাই” যায় আৰু তেওঁ বাকী ছোৱা জীৱন কাশীবাসী হৈ কটাবলৈ থিব কৰে। (৭ম অন্ধ-ম দৰ্শন)। এই ধিনিলৈকে নাটকীয় পৰিস্থিতি গহীন। ৭ম অন্ধৰ শেষ দৰ্শনত মাথোন কাহিনীয়ে খিতাতে অভাৱনীয় পৰিস্থিতিত গতি ধাৰণ কৰিলে। তিনি বৈধী, ভোলানাথ ফকিৰ আৰু চেলাৰ টনা-আজোৰাত অলিৰামৰ দেহাটো কুমাৰৰ চাকত ঘূৰাদি ঘূৰিব ধৰিলে। অতপৰে গহীন পৰিস্থিতিত অগ্ৰগতি লাভ কৰি অহা কাহিনী ভাগৰ হঠাতে হান্তবসাত্মক পৰিৱৰ্ত্তন নাটকীয় হৈ পৰাত কাহিনী উপভোগ্য হৈ পৰিল। একেলগে তিনি গৰাকী পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰোতা শিক্ষিত যুৱক অলিৰামৰ এনে এটা হান্তাস্পদ পৰিণতি সঁচাকৈয়ে সবল হাঁহিব সামগ্ৰী।

চোৰৰ সৃষ্টি—‘আলিৰাম আৰু চুৰুৰি ডকাইত’ (‘Alibaba and the forty thieves’) ৰ ছাঁ লৈ লিখা হৈ এখন অল্পকৃত সপ্তাঙ্ক নাট। অন্ধ আৰু দৰ্শনবোৰ নিচেই চমু। প্ৰকাশভঙ্গী সবল গন্ত, ঠায়ে ঠায়ে গীত আৰু ঠোঁটাইত অমিত্ৰাকৰ চন্দণ আছে।

বতনপুৰৰ বিখ্যাত চোৰ ধুবছৰ আৰু তাৰ সখিয়েক পুৰন্দৰৰ অদ্ভুত চৌৰ্যবুদ্ধিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য কাহিনী প্ৰস্তুত কৰা হৈছে। ধুবছৰে চুৰ কৰে ধনীৰ ঘৰত; আৰু সেই ধন খৰছৰ জোখাৰে নিজলৈ বাখি বাকীখিনি দুখীয়াৰ মাজত বিলাই দিয়ে। কোনো কামৰ বাবে কোনোবাই তাৰ ওপৰত ভৰসা কৰিলে ধুবছৰে তাক সহায় কৰে। সি নিজাবাণ জানে আৰু তাৰে বলত অসাধ্য সাধন কৰি পৰোপকাৰ কৰে। কঠালগুৰিৰ ডেকা ঠোঁট আৰু জবাবাৰীৰ ডেকা ধুমুহা। এওঁলোকৰ বৈধীয়েক দুজনী গিৰিয়েকৰ সৈতে অমিল। সেইদেখি ধুবছৰ চোৰে নিজাবাণ মাৰি নিশাটোৰ ভিতৰতে দুয়োকে হুঠাইলৈ নি স্বামী পৰিৱৰ্ত্তন ঘটাই পেলালে। চেনিদৈ ধুমুহাৰ বৈধীয়েক গুচি মোৰামৰ হ’ল, বতাহী মোৰামৰ গুচি ধুমুহাৰ হ’ল। দুয়ো নব দম্পতিয়ে হৃথেৰে কাল কটাব ধৰিলে।

ধুবছৰৰ নিজাবাণ আৰু তাৰ বলত ঘটনাৰ যি অস্বাভাৱিকতা আৰু অলৌকিকতা সেয়ে নাটখনৰ উপভোগ্য বিষয়। নাট্যকাৰে খেমেলীয়া নাট নাম দিছে যদিও এইখন দৰাচলতে অদ্ভুত বকৰ নাট; এবতৰ এজনী ভিবোতাৰ বদলি নিশাটোৰ ভিতৰতে অইন এজনী হৈ উঠা বিষয়টোও হাঁহি উঠাতকৈ আচৰিতহে হবলগীয়া হয়। পৰিৱৰ্ত্তনটো কেনেকৈ সম্ভৱ হব পাৰিলে বিশ্বাস নহয়; ঘটনাৰ পৰিৱৰ্ত্তনত মায়া আছে, ইলুজান আছে।

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ ক্ষেত্ৰিত্তিক পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (ৰাজখোৱা) ২১৩

কুৰি শতিকাৰ সত্যতা।—(নাৰাজিক নাট) “ইয়াক কুৰি শতিকাৰ সত্যতাই আমাক কেনেকৈ অভীত আৰু বৰ্ত্তমানৰ উত্তৰ সৰুটো পেলাইছে ভাবে এটি কটকটীয়া চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে” (‘ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা’—ভিষেকৰ নেওগ সম্পাদিত)।

দুৰ্য্যোধনৰ উকতজ, দক্ষযজ্ঞ—ৰাজখোৱাৰ এই দুখনেইহে পৌৰাণিক নাট। প্ৰথমখন পাঁচ-অভীয়া, দ্বিতীয়খন ছয়-অভীয়া। অৰু সংখ্যা বেছি হলেও, দুয়ো খনেই অল্প পৰিসৰৰ নাট। সেই সময়ত দীৰ্ঘ পৰিসৰৰ নাটবোৰেইহে সাধাৰণতে মঞ্চত ঠাই পাইছিল। ৰাজখোৱাৰ এই দুখন নাট চুটি হোৱা বাবেও একেবাৰে ঠাই নোপোৱা নহয়। কিন্তু সি অভাবতহে, নাটকীয় গুণত নহয়। নাট্যকাৰে নিজেই কৈছে,—“অসমীয়াত নাটক নাই, অসমীয়াত গান নাই। যেতিয়া আমাৰ প্ৰত্যেক খিয়েটাৰত অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ নেখাবি, যেতিয়া আমাৰ নান্দহৰ মুখে মুখে অসমীয়া গান শুনিবলৈ পোৱা যাব, তেতিয়া আনিম আমাৰ তাৰাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে। আমাৰ নিশকতীয়া কাপেৰে যি পাৰো সেই মহৎ উদ্দেশ্য আগত লৈ নাটকৰ আধাৰে হুপাতিমান লিখি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰিলো” ‘দুৰ্য্যোধনৰ উকতজ’ৰ পাতনি)।

সেইদিনৰ ৰীতি অল্পসখি এনেবিধৰ চুটি গহীন নাট কেতিয়াবা এবাৰ নোৱাৰা কাৰণত অভিনীত কৰিবলৈ হলে অল্পবৰ্ত্তীকপে লগতে দুই-এখন লঘু ধেমেলীয়া নাটবো অভিনয় কৰা হয়। এই দুখন নাটৰ অভিনয় প্ৰসঙ্গতো এনে অল্পবৰ্ত্তী নাটৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়।

নাট্যকাৰ মঞ্চকলা-অনভিজ্ঞ আৰু সেইবাবে মঞ্চত এই নাট দুখনৰ পূৰ্ণ ৰূপ প্ৰদৰ্শনত কেইটামান বাধা সৃষ্টি হয়, যেনে—‘দক্ষযজ্ঞ’ত দক্ষৰজাৰ শিৰশ্ছেদ কৰাৰ পিছত এটা ছাগলিৰ মূৰ সংযোগ কৰিব লাগে; ইয়াৰ পিছত দক্ষৰ ৰচন; সেইদৰে সতীৰ মূৰ্ত্তে মূৰ্ত্তে মূৰ্ত্তি পৰিৱৰ্ত্তন’ যেনে, কালীমূৰ্ত্তি, তাৰামূৰ্ত্তি, ঘোড়ী মূৰ্ত্তি আদি। ‘দুৰ্য্যোধনৰ উকতজ’ত অশ্বখামাই পাঁচটা কটা মূৰ আনি দুৰ্য্যোধনক হাতত দিয়ে আৰু দুৰ্য্যোধনৰ একো একো টিপাতেই প্ৰতিটো মূৰ ভাগি যায়। তেতিয়াহে তেওঁৰ বোধ জন্মিল যে এই কেইটা পঞ্চপাণ্ডৱৰ মূৰ নহয়। এনেবোৰ দৃষ্ট মঞ্চত ৰূপায়ণ কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ।

‘দুৰ্য্যোধনৰ উকতজ’ৰ আধাৰ পুৰি কালীদাসী মহাভাৰত; বিষয়-বস্তু কুকৰ্ণেজ যুদ্ধৰ শেষ খণ্ড। কুকৰ্ণ প্ৰায় ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হোৱা দেখি দুৰ্য্যোধনে আত্ম-বন্ধাৰ অইন একো উপায় নেদেখি বৈপায়ন হুতত আত্মৰ লগটৈ। ব্যাধৰ মুখে এই সংবাদ পাই পঞ্চপাণ্ডৱ গৈ তাত উপস্থিত হয় আৰু দুৰ্য্যোধনক সমৰক্ষেত্ৰলৈ আহ্বান কৰে; তাতে এই কুকৰ্ণযুদ্ধৰ উকতজ হয়। দুৰ্য্যোধন-বখত নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি হৈছে আৰু ই কালীদাসী মহাভাৰতৰ অন্তৰ্দ্ধৰণ। কিন্তু অসমীয়া মহাভাৰতৰ বতে সেই সময়ত সৰগৰ পৰা তালৈ এখন বিমান আছে আৰু বৃত্ত দুৰ্য্যোধনক আকাশ পথেৰে সৰগৰ পিনে লৈ যোৱা হয়। দুৰ্য্যোধনৰ বৃত্ত্যত নাটকৰ সাধৰণি পৰিছে যদিও, উপস্থাপন ক্ষেত্ৰত নাটখন বিবাদান্ত হোৱা নাই।

আধুনিক সাহিত্য যুগত ভাৰত দাসৰ 'অভিমহ্যাবধ নাটক'ৰ পিছত মহাভাৰত-সংক্রান্ত বিষয়ৰ ত্ৰিভিতি বচনা কৰা এইখন আত্মমানিক তৃতীয় বা চতুৰ্থ নাট হ'ব।

দক্ষবজ্ঞ :- এবাৰ দেৱতাৰ কল্যাণাকাঙ্ক্ষী এটা মহাবজ্ঞ পজা হয় আৰু তাত শিৱ প্ৰমুখ্যে সকলো দেৱতা উপস্থিত হয়। যেতিয়া দক্ষবজ্ঞ উপস্থিত হ'লগৈ সকলো দেৱতাই থিয় হৈ সন্মান জনালে, কিন্তু জোৱীয়ক শিৱ আসনৰ পৰা ছুটিল। ইয়াতে অপমান বোধ কৰি তেওঁ প্ৰতিশোধৰ পথ লৈ নিজে এটা বজ্ঞ পাতিলে আৰু তালৈ শিৱ অবিহনে সকলো দেৱতাৰ নিমন্ত্ৰণ কৰিলে; যেতিয়া ত্ৰাৰদে এই খবৰ শিৱক জনালেগৈ শিৱ-পাৰ্ৱতী দুয়োৰে মন চঞ্চল হৈ পৰিল। বিনা নিমন্ত্ৰণে হলেও আৰু স্বামীৰ অহুমতি নহলেও থাকিব ঘৰলৈ জীয়েক যোৱাত দোষ নাই—ইয়াকে সাবোণত কৰি নন্দী-ভৃতীক লগত লৈ সতী পাৰ্ৱতী দক্ষ-বজ্ঞত উপস্থিত। মাক প্ৰস্তুতিয়ে জীয়েকক আতৌ-পুতৌ বৈ আদৰিলে, কিন্তু শিৱক নিমন্ত্ৰণ নকৰা বিষয় লৈ দক্ষৰ সৈতে সতীৰ তৰ্ক-বিতৰ্ক ইমান বেচি হল যে সতী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল। বজ্ঞস্থলীত ভয়ঙ্কৰ প্ৰলয় হ'ল। স্বামীৰ অপমান সহিব নোৱাৰি সতীয়ে দেহত্যাগ কৰিলে। এই বাতৰি পাই শিৱই বীৰভদ্ৰক বজ্ঞ ধ্বংস কৰিবলৈ পঠিয়ালে। যেনে আদেশ তেনে কাম। তুত-প্ৰেতগণ আহি বজ্ঞ-সম্ভাৰ সকলো নষ্ট কৰি হাহাকাৰৰ ধ্বনি তুলিলে, বীৰভদ্ৰই দক্ষবজ্ঞৰ মূৰ ছিটি পেলালে। শিৱও আহি বজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হ'লহি; আৰু সতীৰ দেহ কান্ধত লৈ বলিয়াৰ দৰে ঘূৰি ফুৰিব ধৰিলে। এনেতে আকাশ-বাণী হ'ল যে সতীৰ দেহ বিষ্ণুৱে স্বদৰ্শন চক্ৰৰ দ্বাৰা তিনি খণ্ড কৰি বজ্ৰপীঠ, কামপীঠ আৰু সোমৰ পীঠত পেলাইছে। মেনকাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ পুনৰ জন্ম হ'ব আৰু পুনৰ তেওঁ সতীক লাভ কৰিব। এই বাণীত শিৱই সান্থনা লাভ কৰিলে। তেওঁৰ আদেশ মতে বীৰভদ্ৰে ছাগলীৰ মূৰ এটা আনি দক্ষৰ ছিন্নব্ৰহ্মত সংযোগ কৰিলে, দক্ষই ৰোড়শোপচাবে শিৱ পূজা কৰিলে।

বৈষ্ণৱ যুগৰ অসীয়া নাটত বিষ্ণুমাহাত্ম্য দেখুৱাই আধুনিক যুগতো সেই চৌৰ ধলকনিতে বহুত কবি নাট্যকাৰ উদ্‌বাউল। বামাৱণ-মহাভাৰতৰ বিভিন্ন কাহিনীৰ প্ৰতিও আধুনিক যুগৰ নাট্যকাৰ সকলে দৃষ্টিপাত নকৰি থকা নাই। কিন্তু শিৱ মাহাত্ম্য দেখুৱাই বচনা কৰা নাট ৰাজগোৱাই আধুনিক যুগত প্ৰথম লিখিলে। এতিয়ালৈকে এই বিষয় লৈ প্ৰকাশিত অইন এখনি নাট অতুল হাজৰিকাৰ 'সতী' (১৯৬২)। গতাত্মগতিক বীতিৰ পৰা আভৰি আহি নতুন বিষয় লৈ নাট বচনা কৰাত সাহিত্যিকজনৰ এক নতুন পৰিচয় পোৱা যায়।

'হৃদ্যোধনৰ উকভক্ষ'ৰ দৰে এই নাটৰ বিষয়-বস্তু কাহিনীমূলক; কিন্তু প্ৰকাশভঙ্গী আৰু ভাষা বিষয়ত স্বকীয়। আদিৰ পৰা অন্তলৈকে চৰিত্ৰসমূহৰ কোষ, তৰ্জম-পৰ্জম আদি নাটখনৰ মূল আকৰ্ষণৰ বিষয়। বোত্ৰবস-প্ৰধান এই নাটখনিক সতীৰ দেহত্যাগ কাৰ্য্যয়ো, কৰুণ-বসন্ত কৰিব পৰা নাই। বোত্ৰবসে সম্ভাৱ্য কৰণ বসক আত্ম-প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুযোগ দিয়া নাই। শিৱৰ অনন্য ঈশ কোষ আৰু দক্ষৰ ওপৰত লোৱা প্ৰতিশোধ (বজ্ঞস্থলীত

উৎপাদ, বিভীষিকা) সৃষ্টি ব্যৱস্থাই বোজবস উৎপাদি নাটখনিৰ নাট্যিক গুণ বৰ্দ্ধন কৰিছে।

যজ্ঞস্থলী ধ্বংস হোৱা দৃশ্যটোত বোহ্ৰ আৰু বৌভংস বসব বহল আলমৰ বোগান ধৰি নাট্যকাৰে 'দক্ষযজ্ঞ'ত নাট্যাশিল্পৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে। শিৱৰ ভূত-প্ৰেতবোৰ আহি যজ্ঞ লওও কৰি পেলায়, নানা উৎপাতৰ সৃষ্টি হয়—কোনো কোনো সভাসনৰ দাড়ি উৰালে, কাৰো কাৰো মূৰত টকৰিয়াই তেজ উলিয়ায়, দক্ষ যজ্ঞীৰ মূখ মাটিত ঠেকেছি দিয়ে, দক্ষবজাৰ মূৰ ছিঙে। সিহঁতে বিৰট চিঞৰধাখৰ কৰি শীত গাব ধৰে—

“ভূত—কেহেং খেতেতাক খি...ক।

প্ৰেত—জৈবেবাং ভাদিৰি-ঞন।

পিশাচ—খিৰখিতি খেদেৰি ধুম নাও” ইত্যাদি।—( ৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন )

সতীৰ চৰিত্ৰত বীৰাধনা নাৰীৰ লক্ষণ আৰু শিৱৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণ-বীৰৰ লক্ষণ স্পষ্ট ভাবে ফুটি উঠিছে। পিতাক দক্ষযজ্ঞাই যেতিয়া সতীৰ আগত শিৱৰ নিন্দাবাদ কৰে, সতীয়ে কথাই কথাই পিতাকৰ সৈতে ভৰ্ক কৰি নিৰ্ভীক ভাবে বিনয়ে-উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰ দিছে, দক্ষক তত্ত্বজ্ঞান দিছে সেয়ে তেওঁৰ চৰিত্ৰত সতীৰ ভাৱৰ প্ৰাণেপ দিছে।

“সতী—মোৰ যদি শৰীৰৰ সৌন্দৰ্য টুটিল, তুমি নিশ্চয় জানিবা মোৰ হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্য বাঢ়িল। হৃদয় শৰীৰৰ অধীশ্বৰী। তোমাৰ হৃদয় নাই, সেইদেখি আজি তোমাৰ এই বিপ্লৱ—সেই দেখি আজি তোমাৰ পুণ্যবহিত শিৱযজ্ঞ। মই যেতিয়া শিৱক স্বামী বৰিলো, তেতিয়া মই তৈলোক্যৰ বাণী হলো। বাজন, তুমি আজিলৈকে এই সামান্য তত্ত্ব বুজিব নোৱাৰিল।

দক্ষ—তেনেহলে ঋশানৰ বাণী কোন? শিৱ ঋশানৰ অধিপতি নহয়নে?

সতী—প্ৰাণী মাজেৰেই ঋশান গন্তব্যস্থান।

দক্ষ—ভদ্ৰুৱা শিৱক যজ্ঞভাগ কেলৈ?

সতী—পাপমতি বাজন, এই ভাং দেৱ-দুৰ্গত, মুনিবাহিত সন্তানানন্দ বস্ত। ভাং নহলে ত্ৰিভুবন পাপভ্ৰষ্ট হব।....

দক্ষ—যাৰ পিঙ্গিবলৈ কাপোৰ নাই—

সতী—দশদিক বৰ্ত্তমান থাকোতে কাপোৰৰ অভাৱ নাই।

দক্ষ—যাৰ খাবলৈ ভাত নাই—

সতী—প্ৰেমায়ুত থাকোতে আন ৰাত কি লাগে?”...এইদৰে দক্ষৰ প্ৰায় দহোটা প্ৰশ্নৰ যথাবধ উত্তৰ দি সতীয়ে গুণী-জ্ঞানী আৰু সতীৰ দৰে বাক্যালাপ কৰি আত্মপৰিচয় দিছে। ইয়াৰ পিছত দেহত্যাগ কৰিলে। দেহত্যাগ শাস্ত্ৰমতে মহাপাপ। সেয়েহে তেওঁ স্বামীৰ ওচৰত পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত বিচাৰিছে এটি সৰুৰূপ গীতৰে :

গীতিৰ শেষ কাৰি—

“অন্তকালে দয়াময় দিয়া পদঠাই,

( যোক ) নিদিবা পেলাই” ( সতীৰ পতন আৰু দেহত্যাগ )

( ৫ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন )

সতীৰ প্ৰাণভাগৰ বাতৰি পাই শিৱ অস্থিৰ হ'ল, তেওঁৰ কোথাৱাৰি দুগুণে জলি উঠিল আৰু তেওঁ এইদৰে গৰজিব ধৰিলে—“তেনেহলে সঁচাকৈচিকৈ মোৰ সতী নাইকিয়া হ'ল। স্বি মোৰ অপমান। মোৰ সতীৰ দেহভাগ? জিভ্বৰনত কোনে মোক অপমান কৰিব পাৰে? এই ব্ৰহ্মাণ্ডৰ কোনে মোৰ সতীৰ ধৰ্মত আঘাত কৰিব পাৰে? মোৰ এই জীমদণ্ডী জিশূলৰ কোনে পৰাক্ৰম নেজানে? সতীৰ অতুল সতীত্বৰ তেজ কাৰ অবিদিত? আত্মি স্বৰ্গ মৰ্ত্ত্য পাতাল ধ্বংস পাব—চৰাচৰ জগৎ ভস্মীভূত হব।” (৫ম অঃ ২য় দৰ্শন)

নাটখনৰ আত্মোপাস্ত শিৱৰ চৰিত্ৰত এনে এটা ভাবাবেশৰ আৰোপ আছে। ‘দক্ষযজ্ঞ’ৰ ৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শনৰ গোটেই কথাখিনি কাব্যিক আৰু ইচ্ছিতপূৰ্ণ। ই নাট্যকাৰৰ কবিত্ব শক্তিৰ সুপৰিচায়ক। সতী যেতিয়া বিনা নিয়ন্ত্ৰণে দুখে-শোকে চিন্তাৱিষ্ট হৈ দক্ষযজ্ঞৰ ৰাজভৱনৰ ওচৰ পাওঁ পাওঁ হয়হি, তেতিয়া নন্দী-ভৃঙ্গীৰ সৈতে তেওঁৰ এইদৰে কথাবতৰা হয়—

“সতী—নন্দী চোৱাচোন, সৰোৱৰত সেই পহুম পাহিৰ নলাটি বতাহত কেনেকৈ ভাগি পৰি আছে।

নন্দী—আই, সেই পৰ্বতশৃঙ্গ পাব হলেই আমি দক্ষপুৰী পামগৈ।

সতী—পৰ্বত শৃঙ্গটি ক’লা ক’লা ভাবৰে কেনেকৈ ঢাকি থৈছে।...প্ৰকৃতিৰ এই বৰ্ণনাৰ অন্তৰালত সতীৰ আগন্তুক অপমান আৰু মৃত্যুৰ ইচ্ছিত এটি পোৱা যায়।

যমপুৰী—এই নাটখনি বৰ্ত্তমান দুস্প্ৰাপ্য। বাতৰি কাকতৰ মন্তব্য এয়াবিবে মাথোন ইয়াৰ পৰিচয় দিয়া হ’ল—‘যমপুৰী’ “আঠাইশ পৃষ্ঠাত সমাপ্ত এখন ধেমেলীয়া নাট; লেখক শ্ৰীবেণুধৰ ৰাজখোৱা। চাহ-মেল বা সম্বৰ্দ্ধনা সভা আদিৰ অন্তত ইয়াক অভিনয় কৰিবলৈ ভাল। নাটখনিয়ে যমৰজাৰ নগৰৰ এটি স্বৰূপ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে।” সন্দেহে কিদৰে যমৰজাকো জয় কৰিব পাৰে ইয়াকে ইয়াত দেখুওৱা হৈছে [‘সাদিনীয়া অসমীয়া’ ২৭ নবেম্বৰ, ১৯৩১ চন]। অত্ৰুৱৰ্ত্তী নাট (“After piece”) স্বৰূপেও এনেবোৰ নাটৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে।

### ৰাজখোৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগৰ বিসঙ্গতি—তেওঁৰ নাট্যাৱলীত অঙ্ক-বিভাগৰ কোনো স্থিৰ নীতি নাই। কোনো কোনো ঠাইত একোটা ‘অঙ্কক’ ‘১ম দৰ্শন’ নামাকৰণ কৰি সন্দেহৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। (‘টোপনিৰ পৰিণাম’ৰ ৩য় অঙ্কৰ দৃশ্য মাথোন একোটা; ইয়াক ‘১ম দৰ্শন’ বোলা যুক্তিহীন)। ‘কলিযুগ’ আৰু ‘হৰ্ষোদধনৰ উৰুজ’ত কিকিত পৰিসৰতে দৃশ্যক বহুবিধ ‘অঙ্ক’ নামাকৰণ কৰাত অৱশ্যে যুক্তি নোহোৱা নহয়। কিন্তু, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত একোটা দৃশ্যতে অগা-পিছাকৈ বহি ছটা ঘটনা দেখুৱাব সক্ষম হয়, অথবা দুয়োটা ঘটনাৰ কাল ব্যৱধান স্বীৰ্ষ হয়, তেতিয়া তাত ‘অঙ্ক’ সমাপ্তি স্বীকাৰিলে উপায় নাই। কাৰণ, অঙ্ক সমাপ্তিত বৰনিকা (ত্ৰপ্‌শ্বিন) পেলাই পৰৱৰ্ত্তী

অৱত পূৰ্বৱৰ্তী 'দৰ্শন'টোৰে পুনৰ অৱতাৰণা কৰাত সন্মত হ'ল নোনাৰ, অস্বাভাৱিক-  
তায়ে দেখা নিদিয়ে। 'টোপনিৰ পৰিণাম'ত তৃতীয় অঙ্ক প্ৰথম 'দৰ্শন'ৰ ঘটনাস্থলী  
'জাইবৰৰ ঘৰ'। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী 'দৰ্শন'ৰ ঘটনাস্থলীও 'জাইবৰৰ ঘৰ'। তৃতীয় অৱত  
জাইবৰৰ চিলনীয়ে ভাত খাবলৈ ভিতৰলৈ যাতি নিছে। চতুৰ্থ অৱটো ভাত খাই উঠি  
শুবৰ সময়ৰ 'দৰ্শন'। গতিকে দুয়োটা দৃশ্যৰ মাজৰ কাল-ব্যৱধান ভালোৰিনি নহলে  
অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে। সেইবাবে ইয়াত সুকীয়া 'দৰ্শন'ৰ বদলি সুকীয়া 'অৱ'ৰ  
অৱতাৰণা কৰাত যুক্তি নোহোৱা নহয়। 'কলিয়ুগ'তো তৃতীয় অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন' 'গোলোক-  
ধাম' আৰু চতুৰ্থ অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন' কৈলাস। দুয়োটা 'দৰ্শন'-স্থলী বৰষুণত নিশ্চয় একেটাই  
হ'ব, সামান্য পাৰ্থক্যত 'দৰ্শন' পৰিৱৰ্তন প্ৰায়ে কৰা নহয়। গতিকে নতুন অৱত অৱতাৰণা  
নকৰিলে দৃষ্টান্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰাটো অসম্ভৱ হয়। 'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুতল'ৰ ৩য় অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন'  
বৈপাচন হুদ। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী 'দৰ্শন' 'অন্তৰীক্ষ'। 'বৈপাচন হুদ'ৰ ঘটনা নাটকৰ শীৰ্ষ  
বিশ্বও নহয়। গতিকে, ইয়াত অৱ পৰিৱৰ্তনত একো স্পষ্ট যুক্তি দেখা নাযায়। কোনো  
ঠাইত সাধাৰণ এৰাৰ বচন বা এটি অকণমানি গীতৰ বাবেই এটা পূৰ্ণ 'দৰ্শন' অৱতাৰণা  
কৰা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'দৰবাৰ' নাটত তিনি চাৰি শৰীয়া একো একোটা  
গীতেৰেই একোটা 'দৰ্শন' কৰা হৈছে। 'কলিয়ুগ'ৰ ৫ম অঙ্ক ২য় 'দৰ্শন' 'কলিয়ুগ' নামৰ  
ভূমিকাটোৰ এৰাৰ 'স্বৰ্গতঃ' বচন মাথোন। বচনৰাৰ কৰ্ত্তে এক মিনিটৰ ওপৰ সময়  
নালাগে, অথচ তাৰ বাবেই এটা সুকীয়া 'দৰ্শন'; 'দৰবাৰ'ৰ শেষ দৃশ্যটোত বচন নাই,  
কেৱল বিজুলী চকমকোৱা মেঘৰ মাজত বজা আৰু বাগীৰ যুগল মৃতি দেখুওৱা হৈছে।  
ইয়াক তেওঁ "পট-সননি" নাম দিছে, যদিও প্ৰকৃততে ইও এক বা আধা মিনিটৰ এটা  
সুকীয়া 'দৰ্শন'। অঙ্ক আৰু 'দৰ্শন' বিভাজন বিষয়ৰ এনেবোৰ বিসংগতিৰ বাবে পাঠ্য  
বা কাব্য-ৰূপে ইয়াৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই; কিন্তু দৃশ্য কাব্যৰূপে আপত্তি ওলায়।  
দুই এক মিনিটৰ অন্তৰে অন্তৰে মঞ্চৰ দৃশ্য পৰিৱৰ্তন আমনিজনক, বস সকাৰৰ বাধক।  
বস সৃষ্টিৰ বাবে আনুষ্ঠানিক বা আমোদজনক আবশ্যকীয় বিষয় সংযোগ কৰি 'দৰ্শন'ৰ  
পৰিসৰ বৃদ্ধি কৰা কৌশল ৰাজখোৱা দেৱৰ কম। সেয়েহে বিষয় একোটা অতি  
পোনপটীয়া ভাবে উত্থাপন কৰিয়েই তাৰ সমাপ্তি ঘটাইছে আৰু নাটকীয় কলা-কৌশল  
প্ৰদৰ্শন পথ বাধাপ্ৰাপ্ত হৈছে।

(২) সঙ্গীত-বহুলতা- তেওঁৰ নাট্যাৱলী সঙ্গীত বহুল। ৰাজখোৱা কেৱল  
নাট্যকাৰেই নহয়, গীতি কবিও। ১২০৬ চনত ৰচিত 'বাঁহী' আৰু 'সকল'ৰ গান'  
তেওঁৰ সুকীয়া সুকীয়া গীতৰ পুথি। 'দৰবাৰ' দৰাচলতে এখন গীতি-নাটেই।

অন্তান্ত কোনো কোনো নাটকাৰে ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ যোগেদি যি নাট্য-বিনোদৰ  
কৌশল দেখুৱায়, ৰাজখোৱাই গীতৰ যোগেদি এই প্ৰয়াস কৰিছে। তেওঁৰ গীতবোৰ  
হুতাগত ভগাব পাৰি—

(ক) চৰিত্ৰ-গত বা উক্তি-প্ৰভৃতিমূলক।



(খ) বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক .

এই দুবিধৰ ভিতৰতে হান্স, কৰণ আদি বিবিধ বসাত্মক গীত আছে। ‘দক্ষযজ্ঞ’ত দক্ষযজ্ঞই যেতিয়া শিব-পাৰ্বতীক যজ্ঞলৈ নেমাতিবলৈ স্থিৰ কৰিলে, দক্ষপত্নী প্ৰস্তুতিয়ে নাৰদৰ আগত গীতৰ যোগেদি যি মনোভাব প্ৰকাশ কৰিছে, সি চৰিত্ৰ-গত (বা প্ৰস্তুতিৰ ব্যক্তিগত, উক্তিমূলক) আৰু কৰণবসাত্মক; (গীত)—“নাৰদ, বাথিবা মোৰ এই মিনতি। জনাবা সতীক দুখুৱীৰ গতি” ইত্যাদি। নাৰদৰ উত্তৰ (গীত)—“ও হে যদাৰাগী, নোবোলা নোবোলা এনে কাতৰ বাণী” ইত্যাদি (১ম অঃ ২য় দৰ্শন)। ইও নাৰদৰ চৰিত্ৰ-গত আৰু প্ৰত্যাশামূলক। ‘কলিযুগ’ৰ ১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত হাতত সোঁতা লৈ নন্দী-ভৃগুৱে হিন্দী ভাষাত উক্তি-প্ৰত্যাশামূলক গীত গাই ব্যক্তিগত ভাব প্ৰকাশ কৰিছে। ‘তিনি বৈগী’ৰ ৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত অৰ্থাৎ অলিৰামৰ চোতালত হোৱা ধৰ্মযুগৰ অধিবেশনত ঘোষা-পাঠ, ওজাপাসীৰ গীত, ববগীত, ব’ৰাগীৰ গীত আদি বিবিধ বস আৰু কৰণৰ বিবিধ গীতৰ পৰিবেশন কৰা হৈছে। এইখন নাটৰে অংশ বিশেষত তিনি বৈগীৰ মাজত অলিৰামে যিবোৰ গীত গাইছে, সেইবোৰ ব্যক্তিগত আৰু হান্স-পূজাৰ-বসাত্মক—

“বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ বুলি।

নিয়তি হুঁৱৰি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি।”

( ৩য় অঃ )

“প্ৰেম সাগৰত বলে উটি উটি প্ৰেমৰ নাও

প্ৰেমৰ বাণ ওফল্যায় প্ৰেমভৰা প্ৰেমৰ বাও।”

( ৪ৰ্থ অঃ )

অপ্সৰী, গন্ধৰ্ব-গন্ধৰ্বী, কিম্ব-কিম্বী প্ৰভৃতিৰ গীতবোৰ প্ৰায়েই বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক। পৌৰাণিক নাটত এনেবোৰ গীত অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু ৰাজখোৱাই সামাজিক ধেমেলীয়া নাটবোৰ ঠায়ে ঠায়ে এনেবোৰ গীত সংযোগ কৰি নাটবোৰত সাক্ষাতিক মাধুৰ্য প্ৰদান কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে, সামাজিক পৰিস্থিতিত অলৌকিকত্বৰ পৰশ পৰিছে। ‘কলিযুগ’ পৌৰাণিক ধেমেলীয়া নাট। ইয়াত ‘অমৰাৱতী’ৰ দৃশ্যত অপ্সৰীগণ ওলাই “বুজু উদঙ্গাই আজলি ভৰাই” “উলাহ প্ৰাণেৰে” “বিজুলী হাঁহিৰে” গীত গাইছে। ‘দৰবাৰ’ৰ শেষৰ গীতটো অপ্সৰীৰ। ৰাজখোৱাৰ নাটকীয় গীতবোৰত ভাব বা ভাষাৰ গাভীৰ্য খুব কম। সেইবোৰ কেৱল স্বৰ-সঙ্গত ৰচনা। ধেমেলীয়া নাটত এনে ৰচনাৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই। কিন্তু গহীন নাটত এনে হোৱাটো বাঞ্ছনীয় নহয় যদিও, ই কালৰ প্ৰভাৱ বুলি সমৰ্থন নকৰিলে উপায় নাই। সেই সময়ৰ অগ্ৰান্ত নাটৰ গীততো ভাব আৰু ভাষাৰ গাভীৰ্য খুব কম। শেষৰ নাট কেইখনত মাজ তাৰ উন্নত অৱস্থা এটা আমাৰ চকুত পৰে—

‘তিনি বৈগী’ ( ১২২৮ ) ৰ গীত :—

“বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ পুলি।

নিয়তি হুঁৱৰি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি।

মাতিব নে ই জীৱনে,



মৰমতে ঘনে ঘনে,  
পঞ্চমত কৰ্ত্ত তুলি প্ৰিয়তম প্ৰেমকুলি।  
বসন্ত মলয়া আক,  
চলিবনে কোৱা বাক,  
জীৱন বহুত মাজে বুৰিছো আজি সমূলি।”

(‘তিনি বৈশা’—৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

স্বৰচিত গীতৰ উপৰিও কোনো কোনো ঠাইত নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবে বিয়ানাম, বিহু গীত, বৰগীত, গ’বখীয়া গীত, অনা-অলমীয়া ( বিশেষকৈ হিন্দী ) গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ সন্যোগ পৰিলক্ষণীয়।

অহুকাৰ শকাৱলীৰ ভিত্তিত ৰচিত তেওঁৰ ঝকীউ কেইটামানেও বগ সৃষ্টিত অবিহণা যোগাইছে। ‘হৰ্য্যোধানৰ উদ্ধতক’ত অৰণ্যৰ দৃষ্ট এটাত ভূত-প্ৰেতবোৰে এনে গীত গায় -

“মেচেলা মেচেল্ কেচেলা কেচেল্ নাচ।  
লিউ লিউ পিউ পিউ ফেচ্ ফুচ্ ফাচ্” ॥ ইত্যাদি

( ৪র্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন )

সেইদৰে ‘দক্ষযজ্ঞ’ত ভূতপ্ৰেতবোৰে গায় -

“কেহেং খেভেতাক্ ঐক্” ইত্যাদি।

( ৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন )

( ৩ ) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ—‘চোৰৰ সৃষ্টি’ত ৰাজখোৱাই এঠাইত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে,—

“কৃষ্ণ—হে প্ৰাণেশ্বৰী ;  
কৰিছিলো পৰিহাস জানা দুজনীৰে  
অভিন্ন শৰীৰ আৰু অভিন্ন হৃদয় ইত্যাদি।

বাধা . প্ৰাণনাথ,  
কলীয়া কেহুৱা মোৰ মহাপ্ৰিয় বস্তু  
হুবুজিলা দেহি অই ! কলীয়া ভাৱৰ  
উৰি ফুৰে ধেৰে বায়ু বাহনত উঠি,  
চাই থাকো একে থিৰে চকু নপচাৰি”।

( ৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন )

চম্ৰথৰ বকবা ( খৃ: ১৭৪—১৯৬১ ) .

[ মধুলেহী বৃত্তিধৰ ]

মেঘনাদ-বধ ( খৃ: ১৯০৪ )

ভাগ্য-পৰীক্ষা ( খৃ: ১৯১৬ )

ভিলোন্তমা-সম্ভৱ ( খৃ: ১৯২২ )

ৰাজৰ্ষি ( খৃ: ১৯৩৭ )

জীতা ( ? )

১৭২৬ শক ( খৃ: ১৮৭৪ চনত ) চম্ৰথৰ বকবাৰ জন্ম হয়। ১৮২২ চনত তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা ‘পাছ’ কৰি কলিকতাত কলেজীয়া শিক্ষা লয়গৈ আৰু এফ্-এ ‘পাছ’ কৰি কলিকতাত

বি-এ পঢ়িবলৈ লওঁতেই পিতৃ-বিয়োগ হয়। ইয়াৰ পিছত তেওঁ আইন পঢ়ি যোৰহাটত ওকালতি কৰেহি আৰু আজীৱন স্বাধীন ব্যৱসায় ৰূপে চাহ-খেতিত আত্ম-নিয়োগ কৰে, লগে লগে ৰাজহুৱা কাম আৰু সাহিত্য ক্ষেত্ৰত নানা ভাবে অৰিহণা যোগাই সন্মান লাভ কৰে। ১৯১৮ চনত তেওঁ অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বিতীয় অধিৱেশনত সভাপতিত্ব কৰিছিল, অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে দুবাৰকৈ ঘূৰণীয়া মেজমেলত যোগ দি অসমৰ অভিমত ব্যক্ত কৰিছিল। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনৰ উপৰিও তেওঁ 'কামৰূপ জীয়াৰী' আৰু 'বিচ্ছাদ-বিকাশ' নামৰ দুখন সুদীৰ্ঘ কাব্য ৰচনা কৰে। 'বঞ্জন' (১৯২৭) তেওঁৰ উৎকৃষ্ট ধেমেলীয়া পঞ্চপুৰি। ইয়াৰ উপৰিও সাময়িক প্ৰবন্ধ পাতি, 'বহুকোষ' আদি বৰুৱাদেৱৰ কীৰ্ত্তিভূমিৰ উজ্জল সম্পদ। ১৯৬১ চনৰ ২৬ অক্টোবৰৰ দিনা তেওঁ স্বৰ্গী হয়।

সেইদিনত অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰথম পৰ্যোভৰ, বক্তাভাষা আৰু সাহিত্যৰ অবাধ অৱস্থিতি। খ্যাতনামা বঙ্গীয় কবি-সাহিত্যিকৰ উৎকৃষ্ট ৰচনা সমূহলৈ অসমীয়া সাহিত্যাত্মবাসীৰ মন আভাৱনকতে আকৃষ্ট হব ধৰিলে। প্ৰতিৱেশী ৰাজ্য এখনৰ প্ৰখ্যাত সম্পদ সমূহৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰাটো স্বাভাৱিক। যশস্বী কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ বধ' আৰু 'তিলোত্তমা সম্ভৱ কাব্য'ৰ ৰস আনন্দনৰ বাবে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাদেৱৰ ৰসগ্ৰাহী মন ব্যাকুল হৈ পৰিল। তেওঁৰ 'মেঘনাদ-বধ' আৰু 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ' নাট এই ৰসানন্দনৰ মূৰ্ত ফল। 'ভাগ্য পৰীক্ষা' ইংৰাজী গল্পৰ আভাস-সম্পন্ন অসমীয়া নাট। বঙলা সাহিত্যৰ প্ৰতি বৰুৱাদেৱৰ মোহ বাল্যকালৰ পৰাই আছিল। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণত তেওঁ নিজেই এঠাইত কৈছে—“মই তাহানি স্কুলত পঢ়াকালত বঙালী কবিতা লিখিবলৈ চেষ্টা কৰি ল'ৰা ধেমালি কৰিছিলো।”

নাট্যকাৰ আৰু বিষয় বস্তু—জোনাকী যুগ'ৰ নাট্যশিল্পী চন্দ্ৰধৰে 'মেঘনাদ'ক লৈ 'ভাগ্য-পৰীক্ষা' কৰিলে। পৰীক্ষাত কৃতকাৰ্য্য হৈ 'তিলোত্তমা' সৃষ্টি কৰিলে। কৃতী পৰীক্ষাৰ্থীৰ 'বঞ্জন' দেখি ওচৰ-চুবুৰীয়া ৰঞ্চিত হৈ পৰিল।

খনিকৰে চানেকি আগত ৰাখি প্ৰতিমাৰ গঢ় দিয়ে। শিল্পী সাহিত্যিক সকলো ইয়াৰ বাতীক্ৰম নহয়। তেওঁৰ কেউখন নাটৰ জুমুঠিৰ আলম সবহভাগেই তেওঁৰ নিজা নহয়। 'মেঘনাদ-বধ' আৰু 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ' মাইকেল মধুসূদনৰ সেই নামৰ কাব্যৰ অঙ্গবিশেষৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; অৱশ্যে কাব্য আৰু নাট একে বস্তু নহয়। ওপৰে ওপৰে চালেই বুজা যায় দুয়োটাৰে মাজত মিলতকৈ অমিলৰ ভাগেই অধিক। মধুসূদনৰ পুথি মাফুছে পঢ়িছিল বা শুনিছিল, চন্দ্ৰধৰ খন পঢ়িছিল, শুনিছিল চাইছিলো, ধূপ ধূনা লগাই আদৰ সাদৰকৈ নি বুকুত সাৰটি লৈছিল। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা'ৰ আলম আৰম্ভ উপভাস। কথাই কথাই অসমীয়াই ভাগ্যক ধিয়ায়। “ভাগ্যৰ লেখন হায় নাহায় খণ্ডন”—অসমীয়াৰ ঘাউতি-যুগীয়া প্ৰবচন। সেয়েহে, পানীৰামক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে—

“ভাগ্য বাৰ উদয় হব

মাটি ফুটি ধন ওলাব।”

ভাগ্যৰ য়েবণাকত পৰা পানীৰামৰ আঁল-ৰিলেখন দেখি দৰ্শকে হা-হুনিয়াহ চাবে, আকোঁ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চাশৰ বৰ্ষতৰী (চন্দ্ৰধৰ) ২২৭

যিভাতে উন্নতি দেখি স্বস্তি বোধ কৰে। “ভাগ্যকল্পা”, “ধনকল্পা” কবিৰ অপূৰ্ণ সৃষ্টি। কল্পা দুগৰাকীৰ জেউতিত বহুমান জিলিকি উঠে, দৰ্শক আপোন-পাহৰা হয়। নাট কেইখনত চন্দ্ৰধৰক ভাগ্যধৰ বুলিবোৰো থল আছে। ‘অসাব সংসাৰ ভাই, ইয়াত সকাম নাই’ লেখকৰ এই দৰ্শনো ইয়াত নিহিত। স্বন্দ উপস্বন্দই পৰস্পৰ যুজ-বাগৰ কৰি যেতিয়া প্ৰাণভ্যাগ কৰিলে, কবিয়ে গাইছে—

“অসাব অসাব ই দেহ

বিষবৎ বিষয় বজিলো।

আছেনে সকাম কিবা জীৱনত বাক?”

(‘তিলোত্তমা-দত্তৰ’)

সেইদৰে, হৰিশ্চন্দ্ৰৰ ভ্যাগৰ অজুত মহিমা দেখি ব’ৰাসীয়ে গায়—

“হৃদিনীয়া দেহা

কোনোবা এদিন

থাকিব ইয়াতে পৰি

কণ্ঠা নহব

আত্মা কেতিয়া

গুচি যাব কেনি উৰি।” (‘ৰাজৰি’)

এই নাটকতে ‘নিয়তি’য়ে এঠাইত বিনায়—

‘ইয়ালৈকে অত অতপালি . .

পৰিলেই যায় পাবলৈ নাই

ধেনে কচুপাতৰ পানী টুপি।”

পঞ্চাৰ ‘মেঘনাদ-বধ’ চন্দ্ৰধৰৰ প্ৰথম নাট, সুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত অসমৰ প্ৰায়বোৰ বহুমানকতে ই আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। ইয়াৰ পাতনিত আছে—“ইয়াৰ আগেয়ে অসমীয়া ভাষাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দেৰে লিখা কোনো নাটক ওলোৱা নাই”—নাট্যকাৰৰ এই উক্তি সচা নহয়। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে ১২০০ খৃষ্টাব্দত গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ আৰু ১২১১ চনত দেৱনাথ বৰদলৈৰ ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ নাট ছপা হৈ গৈছে আৰু তেতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত নাটৰ ভিতৰত এই দুখনতেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই পোন প্ৰথম নাটকত স্থান পায়। অৱশ্যে অপ্ৰকাশিত নাটত এই ছন্দৰ আভাস দ্বিহিং সত্ৰৰ কৈৱল্যানন্দন দেৱৰ ৰচনাত অষ্টাদশ শতিকাতো পোৱা গৈছে—

[ ব্ৰ: ‘অপ্ৰকাশিত অসমীয়া নাট’ ১ম আখ্যা ৭ম পৃষ্ঠ ]

মেঘনাদ-বধ—‘মেঘনাদ-বধ’ নাটখনৰ মূল ভেটি ৰামায়ণ। মাইকেলৰ ‘মেঘনাদ-বধ’ কাব্যৰ কাব্যগুৰু বাস্কীৰ আৰু হোমাৰ। ৰামায়ণ-কাহিনীৰ মহৎ আৰু শিষ্ট কবিত্বৰ ওপৰত ইলিয়াড কাহিনীৰ উজ্জল প্ৰভাৱ পৰি মাইকেলৰ কাব্যই এক অভূতপূৰ্ব ৰূপ লৈ দেখা দিছে।

সীতাহৰণৰ প্ৰতিপোধৰ বাবে ৰাম-লক্ষণ প্ৰমুখ্যে বধু-কুলপুত্ৰৰ সকলো ৰাৱণ-মেঘনাদ প্ৰমুখ্যে ৰাক্ষস-কেশবীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। লক্ষণৰ হাতত মেঘনাদ নিহত হয়। কাহিনীৰ মূল ৰামায়ণ হলেও, নাট্যকাৰে বহুগুণন দত্তৰ কাব্য-কাহিনীৰ ওপৰতহে নাট্যপ্ৰদীপ

জ্বালালে ; কেৱল কাহিনীতে নহয়, ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীতো ; ভলভ ইয়াৰ দুটিমান উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল। মেঘনাদে বৰ্ণক্ষেত্ৰলৈ নিজে যাবলৈ ওলাই বাৰণক এইদৰে বাধা দিছে--

“বৰ্ত্তমান থাকোতে ই দাস  
সামান্য ৰামেৰে যদি  
নিজে ৰণ কৰে লক্ষ্যৰে,  
টুটিব নিশ্চয় এই  
চিৰ-বীৰ-প্ৰসবিনী লক্ষ্যৰ গৌৰৱ ;  
ইন্দুই হাঁহিব,  
ই দাসৰ প্ৰাণে নসহিব,.....  
..  
ৰাঘৱক দুবাৰ জিনিছো,  
তৃতীয় বাৰেৰে হওক নিবাৰ ইবাৰ।”

( ১ম অঃ ২ দৃঃ )

বন্ধ কবিয়েও কৈছে—

“ৰাজেন্দ্ৰ ! থাকিতে দাস, যদি যাও ৰণে  
তুমি, এ কলঙ্ক পিতঃ ঘৃষিবে জগতে।  
হাসিয়ে মেঘবাহন ; ৰুঘিবেন দেব  
অগ্নি। দুইবাৰ আমি হাৱাহু ৰাঘবে ;  
আৰ একবাৰ, পিতঃ, দেহ আজ্ঞা মোৱে  
দেখিব এবাৰ বীৰ কাঁচে কি ঔষধ।”

( ১ম সৰ্গ )

নাৰীৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য প্ৰশংসা কৰি প্ৰমীলাই সখীয়েক বাসন্তীক এঠাইত কৈছে—

“কি কোঁৱা বাসন্তি  
সাগৰত পৰো বুলি,  
ওলায়-বেতিয়া নদী পৰ্ব্বত বিদাৰি,  
কাৰ সাধ্য ৰোধে তাৰ গতি ;  
বন্ধৰ বোদ্ধাবী মই দানৱ জীয়াৰী,  
মেঘনাদ আমি মোৰ বাৰণ শহৰ ;  
মইনো কবোনে ভয় ভিক্ষুক বামক ?”

( ১ম অঃ ৫ম দৃঃ )

একে প্ৰসঙ্গতে বন্ধ কবিয়ে কৈছে—

“কি কহিলা বাসন্তী ! পৰ্ব্বত গৃহ ছাড়ি  
বাহিৰায় যবে নদী সিদ্ধ উদ্দেশে  
কাৰ হেন সাধ্য যে সে ৰোধে তাৰ গতি ?

হানৰ-মন্দিৰী আমি, বন্ধকুল বধু,

বাবৰ খন্তৰ মন, মেঘনাদ স্বামী

আমি কি ভৱাই সখি তিখাৰী ৰাঘবে? (৫ম সৰ্গ)

নাটত ৰামৰ অসাহসিক শক্তি সুৰবি দূতে এঠাইত কম,—

“পৰম মায়াবী ৰাম,

মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি।”

(১ম অঃ ১ম দৃশ্য)

বন্ধ কাব্যতো ধাত্ৰীৰ মুখত স্তম্ভ ৰায়—

“হায় পুত্ৰ মায়াবী মানব

সীতাপতি। তব শৱে মৰিয়া বাচিল।”

(১ম সৰ্গ)

ব্যাকৰণৰ বিধিবিধ নিয়ম লক্ষ্যন কৰি মাইকেলে দেখুৱাতে বহুতো নাম-খাত্ৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে—স্তুতিলা (স্তুতি কৰিলে) শান্তিলা (শান্তি কৰিলে), ধ্বনিলা (ধ্বনি কৰিলে), পদাৰ্পিলা (পদাৰ্পণ কৰিলে)। নাটতো এনে প্ৰয়োগ বহুতো আছে, যেনে, প্ৰহানিম, আহ্বানিছো, আৰ্হিৰ্তাৰা, নিৰ্ধাণি আদি। অসমীয়াত অপ্ৰচলিত শব্দৰ প্ৰয়োগো দুই এটা মাইকেলৰ অলঙ্কাৰভেদেই দিয়া হৈছে, যেনে—“নিম্নমতে উত্তৰিম মই” (উত্তৰিম অৰ্থাৎ উলটিম)।

## ॥ নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব ॥

মূল বিষয়ত বন্ধ কবিৰ ওচৰত খণী হলেও, স্থান বিশেষে নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্বৰ অন্তৰ চকুত নপৰি নেথাকে—

(১) নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে বন্ধ কবিৰ চৰিত্ৰ, সংখ্যা, স্থান আৰু কল্পিত চৰিত্ৰ-সংখ্যা বৃদ্ধি কৰা হৈছে। ‘অপ্সৰা সমূহ, সৰ্বানন্দ, শঙ্কু আদি কাল্পনিক চৰিত্ৰ।

(২) কাব্য-গত চৰিত্ৰ বিশেষৰ উক্তি নাটত নাট্য প্ৰয়োজন অনুসৰি চৰিত্ৰান্তৰত দিয়া হৈছে, যেনে, কাব্যত বীৰবাহুৰ মৃত্যু বাতৰি শুনি মেঘনাদৰ ধাত্ৰীয়ে আক্ষেপ কৰে—

“হায় পুত্ৰ, মায়াবী মানব

সীতাপতি; তব শৱে মৰিয়া বাচিল।”

(১ম সৰ্গ)

নাটত ধাত্ৰীৰ চৰিত্ৰটো বাদ দি নাট্যকাৰে এই একেধাৰ কথাৰ দূতৰ মুখত অজ্ঞাত বচন-প্ৰসঙ্গতে প্ৰকাশ কৰিলে এইদৰে—

“পৰম মায়াবী ৰাম—

মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি।”

(১ম অঃ)

(৩) সখী বা অপ্সৰাসকলৰ বিবিধ সজীভ-সম্বোধনৰ যোগেদি একোটি নাট্যো-পৰোক্ষ বসন্তীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হৈছে, যেনে—

“বীৰ মেঘনাদে বীৰে বীৰে খিব পগৰ ঢাকি ৰায়।”

এই পীড়টিয়ে প্ৰয়োগ কাননৰ মনোহৰ চিত্ৰটি দাঙি ধৰাৰ অলপ পাছতেই “মোহন মোহিনী

মুৰতি কেনে চোৱা... ” গীতটিয়ে মেঘনাদ-প্ৰেমীলাৰ মধুৰ দাম্পত্য জীৱনৰ এটি আভাস দিয়ে। কেৱল এয়ে নহয়, মেঘনাদৰ মৃত্যুজনিত কৰুণ বস গাঢ় কৰাতো ই সহায় কৰিছে। সেইদৰে শেষৰ “প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ছবি কিনো মনোময়” গীতটি দম্পতিৰ পাৰলৌকিক মিলন-মাধুৰী-শ্ৰুতক।

(৪) শব্দ, সৰ্বানন্দ থেমেলীয়া চৰিত্ৰ, গহীন বসৰ মাজত বিনোদ-বিশ্ৰাম (Dramatic relief)ৰ উৎকৃষ্ট মৌলিক উপাদান।

(৫) মাইকেলৰ কাব্য চতুৰ্দশাক্ষৰী অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-বদ্ধ বচনা। নাটত ছন্দৰ লগত গুৰুত্ব আছে; ছন্দ প্ৰায়েই চতুৰ্দশাক্ষৰী নহয়। কোনো কোনোৱে ইয়াক ‘গৈৰীণ ছন্দ’ নামেৰে অভিহিত কৰে।

(৬) গম্ভীৰ ডাৰা সহজ সবল। সৰ্বানন্দ-শব্দৰ কথা-বতৰাত নিৰ্ভীক অসমীয়া গাৱলীয়া বচন-বীতি চকুত পৰে।

চৰিত্ৰাঙ্কন—মূল বামাণ্যত বন্ধুত্বৰ চৰিত্ৰবোৰৰ ওপৰত যি হেয় ভাৱ স্থাপন কৰা হৈছে, মাইকেলৰ কাব্যত তেনে হোৱা নাই; কবিয়ে বন্ধুত্বৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে সহানুভূতিপূৰ্ণ দৃষ্টিৰে চাইছে, প্ৰতিটোৱেই সাধু, সজ্জ, উদাৰ, তেজস্বী।

মেঘনাদ আদৰ্শ বীৰ। বাঘৰ হাতত বীৰবাহুৰ মৃত্যু-বাতৰি শুনি তেওঁ গৰণ বাবে উজাৱল হৈ পৰিল। পিতৃ-মাতৃৰ বাধা নেমানি ভাৰ্য্যাৰ অন্তৰোধ উপেক্ষা কৰি ৰণোন্মত্ত মেঘনাদ দেশপ্ৰেমত উত্তলা হৈ তেওঁলোকক বুজনি দিয়ে—

“ইন্দ্ৰজিৎ মই

ধাকে মানে বিন্দুমাত্ৰ শোণিত দেহত

প্ৰাণপণে কৰিম সমৰ।”

পিতৃ-মাতৃৰ আদেশ-আশীৰ্বাদ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ নিকুঞ্জীলা যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হয়গৈ আৰু বিজ্ঞান বনত একমনে একধ্যানে অগ্নি উপাসনাত বহে। খন্তেকৰ পিছতে হঠাৎ তেওঁ এক দেৱোপম মূৰ্ত্তি দেখি চকু বাই উঠে আৰু তাকে অগ্নিমূৰ্ত্তি বুলি ভাবি বাহিত বৰ ভিক্কা কৰে। তেতিয়া লক্ষণে আত্ম-পৰিচয় দি নিষ্ঠুৰভাবে কাপুকুৰৰ দৰে ধ্যানমগ্ন বন্ধ-কোঁৱৰক আক্ৰমণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হয়। কিন্তু মেঘনাদ যুদ্ধনীতি-বিষাৰদ, আদৰ্শ বীৰ। তেওঁ কয় নিবহুজনক আক্ৰমণ কৰা যুদ্ধনীতি নহয়, শাস্ত্ৰসম্মত নহয়। কিন্তু দৈৱবলত বলীয়ান লক্ষণে যুক্তি-বিচাৰ একোকে নেমানি নিবহু মেঘনাদক আক্ৰমণ কৰে। মেঘনাদেও একো উপায় নেপাই অগ্নিপূজাৰ সামগ্ৰীৰেই আত্মৰক্ষাৰ বাবে প্ৰতিপক্ষৰ সৈতে যুদ্ধ কৰি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিলে। লক্ষণে প্ৰশংসা কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল—

“ধন্য বীৰ ইন্দ্ৰজিৎ—

বিনা অস্ত্ৰে যুদ্ধি যোঁক বিত্তত কবিলে।”

লক্ষণৰ আক্ৰমণৰ লগে লগে দেৱগণেও নিষ্ঠুৰ নিৰাক্ষণ ভাৱে আক্ৰমণ কৰে। তথাপিও বীৰপুত্ৰ মেঘনাদৰ মূৰত একেবাৰে মাথোন নিৰ্ভীক বচন বাবে বাবে জ্বলা বায়—

“মেঘনাদ মই যুদ্ধাক নকৰো জয়।”

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — 'জোনাকী'ৰ জেটীভিত্ত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেবী চত্ৰধৰ) ২৩১

লক্ষণৰ হাতত ডেওঁ নিহত হ'ল সৰ্গ, কিন্তু বীৰ্য আৰু মানৱীয়ত্বৰ গুণত ডেওঁ ভগৱত আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। পত্নী প্ৰমীলাৰ সৈতে দিবাকৰ ধাৰণ কৰি দুয়ো বিয়ানত উঠি সৰগলৈ যাত্ৰা কৰিলে।

মিল্টনৰ 'পেৰেডাইজ লষ্ট' 'Paradise lost'; কাব্যত দেৱতাসকলৰ ভুলনাত 'চেতান' (Satan ৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ দৰে মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাথৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। বৰদ্বাৰ নাটতো তাৰেই অঙ্কন।

শ্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিও অল্পকণ দৃষ্টিভঙ্গী এই নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। প্ৰমীলা সতীসাক্ষী, পতিপ্ৰাণ-পতিভ্ৰতা দানবহুহিতা, অথচ, বীৰাজনা অসীম শক্তি-সম্পন্ন। প্ৰমীলাৰ চৰিত্ৰাঙ্কন মাইকেলৰ নিজা। এই বীৰাজনা প্ৰমীলাৰেই নিভীক নিনাদ শুনা যায় এটনৰে—

“বিপুল বিপুল মল চিহ্নভিন্ন কৰি  
বাহুৰ বলেৰে মই পশিম পুৰীত,  
নতুবা তাজিম প্ৰাণ ভীষণ বণত;  
এই মোৰ অব্যৰ্থ প্ৰতিজ্ঞা।” (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

মন্দোদৰীৰ মৰমী অন্তৰখনি একোৰাৰ মৰমতে যেন পমি যায়। অপত্য-স্নেহত বিগলিত-  
হৃদয় মন্দোদৰীয়ে পুত্ৰবধূৰ মঙ্গল বাঞ্ছা কৰি দৈবত আত্মনিবেদন কৰে।

ভাগ্য-পৰীক্ষা — ইয়াৰ কাহিনীভাগ 'আৰেবীয়ান নাইট্চ' ('Arabian Nights')ৰ সাধুকথা এটাৰ ওপৰত স্থাপিত; সাধুটোৰ নাম 'The story of the merchant who lost his luck'; সাউদ এজনৰ ভাগ্য বিপদ্যৰ বিধান-কাহিনী-গীথ। এই বিদেশী সাধুটোৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিছে নাটখনৰ পানীৰামৰ চৰিত্ৰত। দীন-দৰিত্ৰ পানীৰামক লৈ ভাগ্যকন্ডা আৰু ধন-কন্ডাই খেলা কৰিছে। ভাগ্যদেৱী স্ত্ৰপসমা নোহোৱা গভিকে পানীৰামে ধনৰ টোপোলা হাতত পায়ো হেৰুৱালে। অথচ, যেতিয়া ভাগ্য উদয় হ'ল হেৰোৱা ধন আপোনা-আপুনি আহি হাতত পৰিল। ভাগ্য-বলক সমৰ্থন কৰি সেয়েহে নাট্যকাৰে গায়—

“ভাগ্য হ'ব উদয় হ'ব  
মাটি কাটি ধন ওলাব।”

'ভাগ্য পৰীক্ষা' পঞ্চাঙ্গ ৰূপক (Allegorical drama); পানীৰামৰ চৰিত্ৰত ফুটি উঠিছে সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ স্বৰূপটি। ভাগ্য-বিশ্বাস ভাৰত সংস্কৃতিৰ অল্পতম বৈশিষ্ট্য। নায়ক পানীৰামক ভাগ্যকন্ডাৰ হাতত পুতলা ৰূপে চিত্ৰিত কৰি নাট্যকাৰে ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এই দিশটোৰ এটি স্বন্দৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰিছে। এনে ৰূপক জ্ঞেয় সাধুকথাও অসংখ্য।

ভিলোক্তা-সত্ত্ব — 'মেঘনাদ-বধ'ৰ দৰে 'ভিলোক্তা-সত্ত্ব' নাটৰ আখ্যান-আধাৰ মাইকেলৰ 'ভিলোক্তা-সত্ত্ব কাব্য'। নাটখনি চাৰি-অৱস্থা, পৌৰাণিক।

দেৱতাক পৰাজয় কৰি স্বৰ্গৰাজ্য লাভ হেতু দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হৈ স্তম্ভ উপস্থল নামৰ দানৱ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে ব্ৰহ্মাক স্তুতি কৰি বৰ লাভ কৰিলে যে ভ্ৰাতৃ-বিবাদ নবটিলে তেওঁলোক চিৰদিন অমৰ হৈ থাকিব পাৰিব। ইয়াৰ ফলত ইন্দ্ৰ-প্ৰমুখ্যে দেৱগণ স্বৰ্গচ্যুত হ'ল। তেতিয়া তেওঁলোকৰ পৰামৰ্শত ভ্ৰাতৃ তেওঁৰ উপায় উদ্ভাৱন হ'ল। এয়ে বিশ্ব-বিমোহিনী অনিন্দ্যা-সুন্দৰী ত্ৰিলোক্যমাৰ সৃষ্টিৰ হেতু—বিশ্ব-সৌন্দৰ্য্য তিলতিলকৈ আহৰণ কৰি বিশ্বকৰ্ম্মাই ত্ৰিলোক্যমাৰ নিৰ্মাণ কৰিলে। এই স্তম্ভৰীক লাভ কৰিবৰ বাবে স্তম্ভ-উপস্থল উন্নত হৈ পৰে, সিহঁতৰ ভ্ৰাতৃ-বিবাদ ঘটে আৰু সেয়ে অন্তশেষত দুয়োৰে মৃত্যু ঘটায়। দেৱকুলে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়।

আলোচনা—নাট্যপ্ৰযোজন অজসৰি মাইকেল কাব্যৰ চৰিত্ৰ সংখ্যা হ্ৰাস কৰি ইয়াত দুই-এক নতুন চৰিত্ৰ সংযোগ কৰা হৈছে। স্তম্ভ-দানৱৰ সখিয়ক বজ্জন আৰু সৈনিক কৰ্ম্মচাৰী নিবজ্জন, খৰিভাৰী নগৰীয়া, সোভাগ্যকন্তা, অপ্সৰী আদি নতুন চৰিত্ৰ। সেইদৰে সুদীৰ্ঘ কাব্য কাহিনীৰো ভালেখিনি হ্ৰাস ঘটিছে। মাইকেলে ৰাজি নিত্ৰা, স্বপ্ন আদিক তেওঁৰ কাব্যত বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপে উপস্থাপন কৰিছিল। এই অঙ্কৰণ নাট্যকাৰেও বহুলভাবে কৰাত নাগৈনে এটি অভিনৱ কাব্যিক ৰূপ ধাৰণ কৰিছে আৰু এই বিষয়ত ই তেওঁৰ 'ভাগা-পৰীকা'ৰ সৈতে কিছু দূৰ সন্মিল। 'মেঘনাদ বধ' আৰু 'ৰাজৰি' ইমান কাব্যিক হোৱা নাই। 'মেঘনাদ বধ'ৰ দৰে ইয়াতো নাট্যকাৰে বঙ্গকবিক ঠাইবিশেষে হুবহু অনুকৰণ কৰাৰ প্ৰত্যক্ষ চানেকি দুটামান দাঙি ধৰা হ'ল—

স্তম্ভ-উপস্থলৰ মাজত বিবোধ সৃষ্টিৰ অভিসন্ধি ভাবি কান্তিকে ইন্দ্ৰৰ আগত নিজৰ মত প্ৰকাশ কৰিছে—

“অমুমতি কৰে যদি স্তবপতি,  
বাওঁ মই, বন্দ যুদ্ধ আত্মানি বুলিম  
তেওঁলোক দুজনৰ য়েয়ে শ্ৰেষ্ঠ বীৰ  
সেয়ে যুদ্ধ কৰা মোৰ সন্মৈ।  
কোন বীৰে স্বীকাৰ কৰিব পাবে নিজৰ ন্যূনতা?  
স্তম্ভে কব, 'বীৰ চূড়ামণি মই',  
উপস্থলে নসহে ই কথা—  
ডায়ে ডায়ে লাগিব বিবাদ,  
দুয়োৰো বধিম মই বিধিৰ ৰূপাত।” (৩য় অঃ ১ম দৃশ্য)

“দেহ, ওহে দেৱকুলপতি,  
দেহ অমুমতি মৈয়ে, মাই আমি বধা  
বন্তে স্তম্ভ-উপস্থল দুবস্ত অস্ত্ৰয়।  
যুদ্ধাৰ্থে আত্মানি গিয়া ডাই দুই জনে;  
শুনি যোৱ শব্দধ্বনি, কৰিবে অযনি  
উভয়;—কহিব আমি, 'ভোহাদেৱ ৰাৰে  
বীৰশ্ৰেষ্ঠ বীৰ বে. বিগ্ৰহ দেহ আমি।’



ভাই ভাই বিৰোধ হইবে এ হইলে ।  
 হৃদয় কহিবক আমি বীৰ চূড়ামণি ;  
 উপস্থল্য এ কথায় সায় নাহি দিবে  
 অভিযানে । কে আছে গো কহ দেবপতি,  
 বসিকুলে, স্বীকাৰে যে আপন নুনতা ?  
 ভাই ভাই বিবাদ হইলে, একে একে  
 বসি উভয়ে আমি বিধিৰ প্ৰসাদে ।” (মাইকেল কাব্য)

বকণে কয়—

“যি ক’লে অলকা-নাথে মানিলো সকলো,  
 ধনে লোভ, লোভে পাপ, পাপে স্বকৃত্য  
 স্বকপ ই কথা ।

কিন্তু, ধন ক’ত পাব ধনপতি ?

আচেনে আমাৰ সৈধ  
 আগৰ বস্থা স্তামা বহু-প্ৰসৱিনী ?” (৩য় অঃ ১ম দৃশ্য)  
 “যাহা কহিলে সত্য, স্বকুলপতি !  
 অৰ্থে লোভ, লোভে পাপ, পাপ নাশকাৰী ।  
 কিন্তু ধন কোথা এবে পাবে ধনপতি ?  
 কোথা সে বস্থা স্তামা, বহুস্থায়িণী ।”

(মাইকেল কাব্য)

ভিলোক্তমা স্ৰষ্টাৰ-বাবে দেৱতা সকলে ব্ৰহ্মাৰ পৰা এই আদেশ পায়—

অগতন্ত আছে যত  
 স্থাবৰ জন্ম ভূত  
 সকলোৰে সৌন্দৰ্য্য  
 মিহলাই এতিল এতিল  
 নিৰ্মাণোৱা স্থলৰী যুৱতী যুতি  
 বিশ্ব বিমোহিনী ।”

“জিলোকে আছে যত স্থাবৰ জন্ম,  
 ভূত, তিল তিল সৰা হইতে লইয়া  
 স্বজ এক প্ৰমদাৱে ভব-প্ৰমোদিনী ।”

(মাইকেল কাব্য)

‘বঞ্জন’ নামটোৰ প্ৰতি চতুৰ্থৰ বকৰাৰ ধেন এটা এবাৰ নোৱাৰা যোহ । ‘বঞ্জন’  
 নামেৰে তেওঁৰ এখন কবিতা পুথি আছে । ‘ভিলোক্তমা-সত্ত্বৰ ত ‘বঞ্জন’, নিবঞ্জন’ দুটা  
 খেমেলীয়া চৰিত্ৰ ।

বাকৰ্ণিঃ—ই এখনি তিনি-অক্ষৰী পৌৰাণিক নাটক, বচনাকাল ১৮৫২ খৃঃ  
 (১৯৩৭ খৃঃ)। নাটকৰ বিষয়বস্তু বাকৰ্ণি হৰিচন্দ্ৰ বজাৰ উপাখ্যান। আধাৰপ্ৰস

মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণ। ইন্দ্ৰপুৰীত এবাৰ নৃত্য-গীত পৰিবেষণত ভাল ভঙ্গ কৰাৰ বাবে অপ্সৰীগণক ইন্দ্ৰই স্বৰ্গভ্ৰষ্ট হবলৈ অভিষাপ দিয়ে। নাবদৰ আশীৰ্বাদত আৰু ৰাজসি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ অহুগ্ৰহত এওঁলোক সংসাৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰি পুনৰ স্বৰ্গগামী হয়। যুগয়া উপলক্ষে ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ এবাৰ বনলৈ আহে আৰু তেওঁলোকক বন্ধনমুক্ত কৰোতে ভীষণ কোলাহল হয়। সেই বনতেই বিশ্বামিত্ৰ ঋষি তেতিয়া তপস্তা-ৰত আছিল। ঋষিৰ তপস্তা ভঙ্গ হল; তাৰ বাবে হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাক দোষী বুলি জানিব পাৰি তেওঁৰ ওপৰত অগ্নি-পৰীক্ষা আৰম্ভ হ'ল। ঋষিয়ে বিচাৰিলে তেওঁৰ দানশক্তিৰ পৰিচয়, ৰাজশক্তিৰ মহিমা। ঋষিৰ ইচ্ছাত দেৱতাসকলে ছদ্ম-বেশ ধৰি ৰজাৰ দান ধৰ্মৰ নানা-ভাবে প্ৰমাণ চাব ধৰিলে। দান কৰি কৰি ৰজা সৰ্বস্বান্ত হ'ল। অৱশেষত অধিতীয় দানবীৰ ৰূপে দেৱতা-সকলৰ পৰা স্বীকৃতি লাভ কৰি ৰজাই দ্ৰুতৰাজ্য ঘূৰাই পালে। ৰাজসিৰ গৌৰৱ দিক্‌বিদিক্‌ বিয়পি পৰিল।

মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ-অন্তৰ্গত এই উপাখ্যান লৈ শ্ৰীধৰদেৱে তেওঁৰ পোনপ্ৰথম ৰাৱা 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' ৰচনা কৰে, পূৰ্ণকান্ত দেৱগুপ্তাই পোনপ্ৰথম ৰচনা কৰে 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' (পৃ: ১৮২০), ৰত্নেশ্বৰ মহন্তৰ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' (অপ্ৰকাশিত খৃ: ১২০৪) এই বিষয়বস্তুৰ দ্বিতীয় নাটক। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ৰাজসি' এই বিষয়ৰ তৃতীয় নাটক (প্ৰকাশিত)। প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন নাটকৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় পাৰ্থক্য বিশেষ একো নাই। (দ্বিতীয়খন ছম্পাদ্য হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে একো জনা নাযায়)। বাকী দুয়োখন নাটকৰ ওপৰত কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ 'কালু' দুয়োখন নাটতে একে ধৰণৰ চৰিত্ৰৰূপে অঙ্কিত হৈছে। অৱশ্যে চন্দ্ৰধৰৰ নাটত কালুৰ ৰচনা মাধ্যম হিন্দী।

অমিত্যাক্ষৰ চন্দ্ৰ নাটখনৰ গৰিমা। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত ইয়াৰ অভাৱ। দুয়োখন নাটতে অপেশ্বৰীগণৰ নৃত্য-গীতেৰে ৰাজসি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ পুনৰ সিংহাসন-আবোহণ দৃশ্য দেখুৱাই "মধুৰেণ সমাপয়েৎ" উক্তিৰ মৰ্যবক্ষা কৰি মৃচ্-মধুৰ সামৰণি মৰা হৈছে। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত মৃতপুত্ৰক কোলাত লৈ হৰিশ্চন্দ্ৰ আৰু শৈৱ্যাই চিতাত জাপ দি মৃত্যু বৰণ কৰিবলৈ উত্তত; ই কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ অঙ্কৰণ। এই দৃশ্যই নাটখনিত বোদ্ভৱসৰ অৱতাৰণা কৰি পৰিসমাপ্তি ৰোমাঞ্চকৰ কৰি তুলিলে। চন্দ্ৰধৰে এই দৃশ্যটো বাদ দি মৃত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন প্ৰাপ্তি দেখুৱাইছে। মূল বিষয়ত অভিন্ন হলেও চন্দ্ৰধৰৰ ৰচনাই এইকণ নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব হেৰুৱালে।

### তেওঁৰ নাট্যাৱলাৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) চন্দ্ৰধৰৰ নেউখন নাটেই সঙ্গীত-প্ৰধান। সঙ্গীতেৰে নাটৰ পাতনি মেলি সঙ্গীতেৰেই তাৰ সামৰণি মৰা হয়। আকস্মিক বৈত সঙ্গীত প্ৰতিধ্বন নাটৰে নাট্য-বিনোদৰ অন্ততম আলম 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ৰ এঠাইত তিনিজনীয়া সঙ্গীত পৰ্যন্ত এই উদ্দেশ্যেই

দিয়া হৈছে। বগমধুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিয়েই তেওঁৰ এনে সংযোজনৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ত পানীৰামে বেতিয়া ছয়বেৰী ধনকল্পাৰ পৰা এশ-টকীয়া ধনৰ মোনা এটি পায়, সিজন আনন্দত উজাৰল হৈ পৰে। এই খিনিতে তেওঁৰ বৈপ্লৱিকৰ সৈতে এটা বৈত সজীত দিয়া হৈছে—

পানী—“জেতুকী-মাক আজি বহালো,

মাণিকী—জেতুকী-বাপেক আজি বহালো” ইত্যাদি।

‘ভিলোত্তমা-সম্ভৱ’ত লিগিৰা-লিগিৰী এহালে পৰম্পৰ প্ৰেম-মতলীয়া হৈ গাইছে—

লিগিৰা—“আহ বেটি তোক ভাল দেখিছো বিয়া কৰাই থও।

লিগিৰী—আহ তেনে ডোৰ এবাৰ বাক কাণক উঠি লওঁ”—ইত্যাদি।

ইয়াতে ‘ৰাজি’, ‘নিজা’ আৰু ‘বপ্ত’ৰ মাজত তিনি জনীয়া সজীত এটাৰো সন্নিৱেশ।

(২) তেওঁৰ পৌৰাণিক নাট্যাবলীত অপাৰ্থিৱ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাবলীৰ মাজত পাৰ্থিৱ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাবলীৰ সমাবেশ লক্ষণীয়, যেনে—“মেঘনাদ বধ”ত শঙ্কু, সৰ্বানন্দ; ‘ভিলোত্তমা সম্ভৱ’ত বঞ্জন, বঞ্জন-পত্নী, নিৰঞ্জন, খৰিভাৰী আদি। সৰ্বানন্দৰ ডিঙিত লগুণ, কপালত ফোট, মূৰত টিকনি; তেওঁৰ ব্যৱসায় হ’ল “আশীৰ্বাদ কৰণ”, “দক্ষিণা-গ্ৰহণ” আদি। বঞ্জন আৰু তেওঁৰ পত্নীৰ মাজত ঘটা দাম্পত্য-কলহত পাৰ্থিৱ চিত্ৰৰ জিলিকনি চকুত লগা—বঞ্জে পত্নীক কয়, “মোক ভাং-কুটা মাৰিভাল হেন দেখ কিয়? বোলে—“যাৰ যহত শাখা সেন্দূৰ, তাকে পাত ভোকোৱা এন্দুৰ।” খৰি-ভাৰী এজনে অইন এজনক কৈছে—“আজি খৰিভাৰী, কাইলৈ ছৰৰী, পৰহিলৈ কিবা এটা, তাৰ পাচদিনা বকৰা, ফুকন, এইদৰে দোপতদোপে তুলি নিলেহে বনত মন পৰে।” ‘ভিলোত্তমা-সম্ভৱ’ৰ এইটো অসমীয়া চিত্ৰ।

(৩) তেওঁৰ কেউখন নাটতে কল্পনা-সুন্দৰীৰ লীলা-তৰংগই নাট্যকাৰৰ ভাব-বিলাসী মনটোৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। ভাগ্য কল্পা, বনদেৱী, অপ্ৰসৰী, নৰ্ত্তকী আদি কবি-কল্পনাৰ বিচিত্ৰ সুন্দৰী।

(৪) নাট্যকাৰ হৰ্ষ-পৰিণতি-প্ৰয়াসী; ‘ভাগ্য পৰীক্ষা’, ‘ভিলোত্তমা-সম্ভৱ’ৰ পৰিণতি সম্পূৰ্ণ হৰ্ষাত্মক; ‘মেঘনাদ বধ’ আৰু ‘ৰাজৰি’ মূলতঃ বিবাদাত্মক হলেও পৰিণতিত হৰষৰ পৰণ আছে।

(৫) শব্দালঙ্কাৰ-অৰ্থালঙ্কাৰৰ ফুল-চন্দনেৰে সাহিত্য-সৌৰভ বৰ্দ্ধন কৰি দৃষ্টি-বিশেষৰ পূত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ সিদ্ধহস্ত।

চানেকি—“ধন্ত লছাপুৰী,

জগতত অল্পময় ঐশ্বৰ্য্য তোমাৰ।

গোলাপ পানীৰ

মনোবস বসুনাৰে বেচিছে নগৰ,

সুবৰ্ণৰ বাট আৰু বজতৰ পাৰ;

ফটিকৰ বড় বাজ-আলি—

জলে ডাঙ বস্তি শাবী শাবী

তুচ্ছ কৰি চন্দ্ৰিমাৰ চুৰ্বল পোহৰ।” [ ‘মেঘনাদ বধ’ ]

“আলিয়ে আলিয়ে শোভে

শাবী শাবী প্ৰদীপৰ খুটা,

আন্ধাৰ বাতিত জলে নগবত

তাৰাৰ মালাৰ দৰে

‘অগণন বৈদ্যুতিক প্ৰদীপ উজ্জল

ঠায়ে ঠায়ে স্তম্ভৰ যমুনা।” [ ‘ভাগ্য পৰীক্ষা’ ]

(৬) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ বহুল প্ৰয়োগ তেওঁৰ ৰচনা-কৌশলৰ অন্ততম গুণ। চতুৰ্দশাক্ষৰী-শাবীৰ লগতে ঠায়ে ঠায়ে কয়-বেছি অক্ষৰ-মুক্ত শাবীবো সমাৱেশ দেখা যায়।

চানেকি—‘কি কপে লক্ষণ আহি সোমাল পুৰীত !

হুয় প্ৰভু, উচিত নে তোমাৰ ই কাম ?

নিজৰ ঘৰত আনি স্তমালা চোবক,

চণ্ডালক বহুৱালা ৰাজ আসনত !

কি ক’ম তোমাক আক ?

গুৰুজন ভূমি, পিতৃ ভূলা মোৰ।

এবা ঘাৰ, যাওঁ মই।” [ ‘মেঘনাদ বধ’ ]

ইয়াত প্ৰথম চাৰি শাবী চতুৰ্দশাক্ষৰী, পাছৰ কেইশাবী নহয়।

(৭) অসাৰ সংসাৰ আৰু ভাগ্য বিশ্বাসৰ প্ৰবল উচ্ছ্বাসে তেওঁৰ চিন্তাধাৰাত ভাৰতীয় সংস্কাৰৰ জেউতি পেলায়। ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ ভাগ্য বিশ্বাসৰেই মূৰ্ত প্ৰতীক। অন্তান্ত নাটকেইখনতো এই ভাবৰ বিচ্ছিন্ন পৰশ পাবলৈ আছে।

চানেকি—“অসাৰ অসাৰ ই দেহ। বিষৰং বিষয় বৰ্জিলো।” ( ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ ) ; “হুদিনীয়া দেহা কোনোবা এদিন—থাকিব ইয়াতে পৰি” ( ‘ৰাজৰি’ )।

## ৮ম পট

### ‘জোনাকী’ৰ আঁৰত (সব্বক-বুদ্ধ)

(উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদিৰ পৰা)

জালত পৰিলেও সিংহই তাৰ বংশাঙ্কগত বঙ্গ-বিক্ৰমৰ কথা নেশাহে। বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ কবলত পৰিও অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-ক্ষেত্ৰী অসম-কেশৰী কেবা গৰাকীয়েও কিদৰে তৰ্জন-গৰ্জন কৰি আত্ম-প্ৰকাশৰ উৎকট চেষ্টা কৰিছিল সি চিৰদিন আমাক উৎসাহ আৰু প্ৰেৰণা দি থাকিব। ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত আত্মপ্ৰকাশৰ বাট মুকলি হ’ল, বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ জাল-বন্ধণৰ কিছু উপশম ঘটিল; শিল্পী-সাহিত্যিক ধুলে আত্মপ্ৰকাশৰ সিংহ-নিৰাদ কৰি আগবাঢ়ি আহিল।

সান্নিধ্যী-সত্যৱান (পৃ: ১৮২১) — বায়বাহাহুৰ কনকলাল বৰুৱা, মৌপালকৃষ্ণ দে, বজনী ববদলৈ।

এই নাটখন ৰচনাৰ সময়ত বজনী ববদলৈ মানুহ-পিয়ল কামত গুৱাহাটীত আছিল [অ: ‘মোৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অতীত কাহিনী’ বাঁহী ৪২৭ শঙ্কৰাৰ]। বেণুধৰ ৰাজধোৱাৰ মতে তেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্ৰথম অসমীয়া নাট এইখনেই আৰু এই একেখনেই গুৱাহাটীতো অভিনীত হয়। ইয়াত থকা এটা গীত এই—

“এনে অসময় গ’লি সময়

বনলৈ নেযাবি তই,

বাম সিংহ কত আছে শত শত

দেখিলে লাগিব তয়া।” ইত্যাদি।

শকুন্তলা (পৃ: ১৮২২) — লিখক ?

‘সান্নিধ্যী-সত্যৱান’ৰ পিছত ‘শকুন্তলা’ নামৰ নাট এখনৰ কথা পোৱা যায়। হৰধৰ্ম্মৰ্ক নাটক’ৰ ‘শকুন্তলা পত্ৰ’ত নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাই লিখিছে যে ১৮২২ চনত ‘শকুন্তলা’ নামৰ নাট এখন জখৰণিৰ বাবে তেওঁক দিয়া হৈছিল। নাটখনি প্ৰকাশিত নে অপ্ৰকাশিত জনা নাযায়। জখৰণিৰ বাবে দিয়া বিষয়টোলৈ চাই অপ্ৰকাশিত যেন লাগে। ইয়াৰ আগতে ১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত লখোৱাৰ বৰাৰ সংকলিত পৰা ভাঙনি কৰা ‘শকুন্তলা’ নাটখন প্ৰকাশ হয়। এই নামৰ নাট এখন হৰধৰ্ম্ম শৰ্মা বৰুৱাৰো আছিল বুলি জনা যায়। ‘শতাব্দীৰ যাজেদি ভিক্ৰমজ’ নামেৰে এটা প্ৰবন্ধত লক্ষীকান্ত দত্তই লিখিছে যে ‘শকুন্তলা’ৰ বচক পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা। কিন্তু ‘হৰধৰ্ম্মৰ্ক নাটক’ৰ নাট্যকাৰজনৰ উক্তিৰে এই কথা সমৰ্থন নকৰে। তেওঁৰ উক্তি অস্পষ্ট। হলেও, এই ‘শকুন্তলা’ৰ বচক ‘অতিমহাবাণ-প্ৰণেতা’ ভাৰতচন্দ্ৰ দাস হৰ পাৰে বুলিও ধাৰণা হয়।

## [ প্ৰাচীন আৰু আধুনিক বীতিৰ দ্যোমোজাত ]

কনকনাথ গগৈ—অসমীয়া স্তম্ভজ্ঞানৰ নাট ( :২০৪ খৃ: )—কনকনাথ গগৈ উত্তৰ লক্ষীমপুৰ মাইনৰ স্কুলৰ দ্বিতীয় শিক্ষক আছিল। নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

(১) অৰুণবিভাগ-বৰ্জিত ( ইয়াত চৈধ্যটা পৰ্ত্তাক আছে )।

(২) বঙালীস্থৰ-সঙ্গত অসমীয়া গীত।

(৩) আবৃত্তিগত দুটা বন্দনা-গীত ( এটা কৃষ্ণ স্তুতি, ইটো বাগ্‌দেবী-স্তুতি )। ইয়াত নাট্যকাৰৰ আত্মপৰিচয়ো কিঞ্চিৎ আছে আৰু ই অক্ষীয়া নাটৰ ভণিতা-সূচক। ভাষা আৰু বচনা বীতিত ই কোনো ঠাইত প্ৰাচীন আৰু কোনো ঠাইত আধুনিক ;

(৪) কোনো কোনো ঠাইত চৰিত্ৰৰ গুণ বচনসমূহ পূৰ্ববৰ্ত্তী গীতৰ অৰ্থানুসৃত, কোনো ঠাইত গীতসমূহ পূৰ্ববৰ্ত্তী গীতৰ অৰ্থব্যঞ্জক। এই বিষয়ত হ অক্ষীয়া নাট-সদৃশ।

অৰ্জুনৰ সৈতে স্তম্ভজ্ঞান মিলন বহুত মহাভাৰতৰ অন্ততম অমৃত আখ্যান। অসমীয়া নাট্যকাৰে এই আখ্যানক আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাই পৌৰাণিক নীচত ঢালিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰয়াসত সংস্কৃত, বঙ্গলা, প্ৰাচীন অসমীয়া আৰু অক্ষীয়া নাটৰ সংস্কৃত প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনক দেখি স্তম্ভজ্ঞাই প্ৰমীলাক এঠাইত কয়, “বৌ, মোক ধৰি লোৱাহি। কাঁইটে ফুটিলে; মই যাব নোৱাৰো।” ইয়াত কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; এইদৰে শকুন্তলাই তেওঁৰ সঙ্গীয়েকক কৈছিল।

অক্ষীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনৰ ৰূপ-গুণত ভোল গৈ স্তম্ভজ্ঞাই গুণ-বচন একাকিৰ লগতে এটি গীত স্মৰি নাটকীয় পৰিস্থিতি মনোৰম কৰিছে; গীত—

“দেখি অৰ্জুনৰ মুখ সখিহে মোৰ প্ৰাণ জলে,  
হৃদৰ মুখ স্মৰাম, জিনি শতকোটি কাম,  
সেই মুখ দেখি সখি মন মোৰ মুগ্ধ হৈল।” ইত্যাদি।

( ২য় পৰ্ত্তাক )

এই গুণানুসৃত গীত অক্ষীয়া নাটৰ অলঙ্কৰণত বচিত।

প্ৰাচীন অসমীয়া পদাৱলীৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনে যেতিয়া বহুবংশৰ সৈতে ৰণ কৰিবলৈ উভত হয়, সাত্যকিয়ে কয় যে স্তম্ভজ্ঞানৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ স্থিৰ হৈছে আৰু তেওঁ অৰ্জুনক আদৰিবলৈ আহিছে—

‘যুদ্ধবেশ কৰাহা পৰিহাৰ, ওহে বীৰবৰ।

নাৰ্জানি কুমৰ সবে কৰিলেক ৰণ,

তুনি হইয়াছে দুখী গদাধৰ হনধৰ,

যতোক যাদৱগণ হৈয়ো একমন,

ভোমাক স্তম্ভজ্ঞান কৰিয়াছে অঙ্গীকাৰ,

বণবেশ ভেজি আহা আনন্দে দাবকাপুৰ।’

( ১৪শ পৰ্ত্তাক )

শব্দবোতৰ অকীয়া নাট কিছুমানত এনে ধৰণৰ প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষাৰ পদ সন্নিবিষ্ট আছে। গতিকে ইও অকীয়া নাটবোৰেই প্ৰভাৱ। এই শেষ দৃষ্টত বৈবাহিক কাৰ্য সম্পন্ন হয়। নাট্য-বস্ত্ৰ মিলনান্ত ৰূপে শেষ হয়। নাটখনৰ মূল্যায়ন প্ৰাচীন আৰু আধুনিক ৰীতিৰ দোমোজাত।

### দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা ( ১৮৮৫-১৯৬১ খৃঃ )

পাৰ্থ পৰাজয় ( ১৯০৬ ) ; চন্দ্ৰাকালী ( ১৯০৭ ) ; ৰাজিক ( ১৯০৮ )

১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত যোৰহাটত দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ জন্ম হয়; পিতাকৰ নাম কমলেশ্বৰ শৰ্মা। ১৯০০ চনত বি-এল্ পাছ কৰি তেওঁ ওকালতি কৰে আৰু '১১ চনত ই-এ-চি পদ লৈ চৰকাৰী চাকৰি-জীৱন আৰম্ভ কৰে। ওকালতি কৰি থকা সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁ ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট তিনিখনেৰে তেওঁৰ সাহিত্য-ৰেখা প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। চৰকাৰী চাকৰিত আঙু পদোন্নতি লাভ কৰি তেওঁ ক্ৰমান্বয়ে মহকুমাধিপতি ( এচ-ডি-ও ), জিলাধিপতি ( ডি-চি ), 'ডাইৰেক্টৰ অব লেণ্ড্-ৰেকৰ্ডচ্' আৰু 'এক্সাইজ্ কমিচনাৰ' আদি বিষয়বাপ পায়। চৰকাৰী কামৰ এনে গুৰুভাৱ গ্ৰহণ কৰিও শৰ্মাই কাব্য-সেৱন অভ্যাস এৰা নাই। 'অঞ্জলি' ( ১৯১০ ), 'নিৱেদন' ( ১৯২০ ) তেওঁৰ অপূৰ্ণ কাব্যকোষ। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ মিলন-যজ্ঞত সেই সময়ৰ যি দুই-চাৰি গৰাকী অসমীয়া হোতাই আহুতি প্ৰদান কৰিছিল, তাৰ ভিতৰত শৰ্মা অন্তৰ্ভুক্ত। দৃষ্টকাব্য আৰু শ্ৰব্যকাব্যৰ অঞ্জলি লৈ আত্ম-নিৱেদন কৰি এদিন তেওঁ গাইছিল—

“আমি ভাও লৈ লৈ বিশ্ব ভাওনা

সদায় পাতিব লাগিছো,

আমি ঠিক ভাবৰীয়া হাঁহি ৰান্ধি নাচি

নিজ ভাও দিব আনিছো।”

এইদৰে সংসাৰ বন্ধমণত বিবিধ ভাও দি ১৯৬১ চনত শৰ্মাই ইহধাম ত্যাগ কৰিলে।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ছোৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকৰ ভিতৰত অসমীয়াত প্ৰায় কুৰিখনমান পৌৰাণিক নাট প্ৰকাশিত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ নাটবোৰ ভাষা-সাহিত্য আৰু মঞ্চ শৈলীৰ কালৰ পৰা অধিক গুণ-সম্পন্ন। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা মাইকেলৰ ওচৰত থকা হলেও, স্বকীয় প্ৰতিভা বিস্তাৰত অক্ষম হোৱা নাই। মৌমাথিয়ে নানা ঠাইৰ পৰা মধু বিন্দু আনি বৌজাক বান্ধে, সেই মৌৰ গুণত হাজাৰ হাজাৰ কৰ্মই আৰোগ্যলাভ কৰে; মানৱ জগতৰ উপকাৰ সাধন হয়; দেৱতায়ো কৃষ্টি লাভ কৰে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাট্যাৱলী এই দৃষ্টেৰে বিচাৰ কৰি তাৰ মানদণ্ড নিৰ্ণয় কৰিব লাগিব ( 'হানাত্তবত' 'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা' দ্ৰঃ )। চন্দ্ৰধৰৰ পিছতে কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত জগজ্ঞানৰে দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ স্থান। 'পাৰ্থ পৰাজয়' ভাৰ-গধুৰ নাট আৰু সেইবাবে প্ৰধানকৈ সজ্ঞান আৰু বিদ্যান লবাসত্বেৰে বেছি সমাদৃত। 'ৰাজিক-বধ'

অধিক কলা-কৌশল-সম্পন্ন নাট চৰিত্ৰাঙ্কনৰ সকলতা, পৰিস্থিতি স্থাপনৰ পটুতাই নাটখনিক এসময়ত জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ আসন দিব পাৰিছিল। ‘পাৰ্শ্ব-পৰাজয়’ৰ ‘জদ্ধ মালিনী’ মিটনৰ ‘পম্পেৰ প্ৰলয় কাহিনী’ৰ (Lyttton’s ‘The last days of Pompei’) ‘The blind flower Girl’ৰ সীতত প্ৰচুৰি তোলা এটি মধুৰ চৰিত্ৰ। ‘বালি বধ’ত বাক্স হুটা কথাই-বতৰাই লকাৰ বাক্স নহয়, ছয়োটা যেন অসমীয়া নহাই-ভদাই, কুৰি শক্তিকাৰ আদি ছোৱাৰ অসমীয়া চহা গাইলীয়া। ‘গা-ধন’ দি ছোৱালী বিয়া কৰোৱা প্ৰথা সেই সময়ত অসমৰ গাঁৱে-ভূঞা কোনো কোনো অঞ্চলত প্ৰচলিত আছিল। এই বাক্স হুটাই গা-ধন দিয়াৰ বিষয় লৈয়েই কথা মহাভাৰতৰ পাতনি মেলিছে। সন্দ্বানৰ বাধা-কৃষ্ণৰ মধুৰ প্ৰেমলীলা ভাৰতীয় জনগণৰ ভক্তি সম্পদ, আমোদৰ বস্তু। সেয়েহে, শৰ্মাই সজীত মাধ্যমত কৃষ্ণলীলা মাধুৰ্য্যৰো বিতৰণ ব্যৱস্থা কৰিছে, ‘পাৰ্শ্ব’ পৰাজয়’ৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ মহাভাৰত। কিন্তু কবি নাট্যকাৰৰ স্বজনী শক্তিক বহু কৰে এনে সাধ্য কাৰ! সি য’তে স্তুতি পাৰ ত’তে আপোন মনে প্ৰতিভা বিস্তাৰ কৰে। বঙালী মহাভাৰতত ‘পুণ্ডৰিক’ নামৰ চৰিত্ৰ এটা আছে। ই এটা নাগ-শিশু। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত ই বক্ৰবাহনৰ ভৃত্য, অসমীয়া জতুৱা ভাৰ-ভঙ্গিমাৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰা ইও এটা বিতোপন চৰিত্ৰ। ৰাজপুৰোহিত ‘ধৰ্মদাস’ আৰু ‘ৰাজকবি’ কল্পনা-প্ৰস্তুত চৰিত্ৰ বিশেষ।

‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান ৰামায়ণ-আধৃত। অসমীয়া মাহুৰৰ মূখে মূখে শুনা যায় “বালি বীৰ বলি বীৰ অৰ্দ্ধ হুহমান, নহবও ছপজিবও কৰ্বৰ সমান”—এই লৌকিক পদ কাকিয়েই সত্তৰ নাট্যকাৰক ‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান-ভাগক দৃষ্টকাব্যৰূপে যোগোপযোগী কৰি সজাবলৈ প্ৰেৰণা দিছিল। ৰামায়ণৰ কিঙ্কিৰা কাণ্ডত এই আখ্যান পোৱা যায়। সীতা উদ্ধাৰৰ বাবে ৰামে যেতিয়া লকাযাত্ৰা কৰে, তেওঁ বাওঁতে বাটত কিঙ্কিৰা ৰাজ্যৰ অধিপতি বালিৰ সৈতে মিত্ৰতা কৰে। ৰামায়ণৰ দৰে ইয়াতো ৰামৰ চৰিত্ৰত যত্নসহ আৰোপ কৰি চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেই অহুসাৰে ইয়াত তাৰা এগৰাকী সতী-সাধনী পতিভক্তা নাবী; সূগ্ৰীব জ্ঞান-গভীৰ স্থবীৰ স্থিৰ পুৰুষ-প্ৰবৰ; অৰুণ এটি কৰ্তব্যপৰায়ণ, স্থিৰ-মতি ল’ৰা, কমা সতী নাবী। স্বৰূপানন্দ কাল্পনিক চৰিত্ৰ, বালি আৰু সূগ্ৰীবৰ ধৰ্মোপদেষ্টা গুৰু। ৰামৰ হাতত বালি বধ হ’ল, কিন্তু ই নাটকীয় পৰিণতি বৰণ কৰিব পৰা নাই। শেষ দৃষ্টত কিঙ্কিৰাৰ অধিপতি ৰূপে সূগ্ৰীবৰ ৰাজ্যান্তৰিক আৰু অৰুণৰ যুৱৰাজ মনোনয়নে নাটখনিক স্থানান্তৰ পৰ্য্যায়লৈ গৈ যায়, “বিরোগান্তং ন নাটকম্” সংকৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিধি অহুহুত হয়।

চন্দ্ৰাৱলী—ই শৰ্মাৰ বিত্তীয় নাট, চেক্সপিয়েৰৰ As you like it নাটৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। ইংৰাজীৰ অনুকৰণ হোৱা বাবেই বোধ হয় এই নাট শিক্ষিত সম্প্ৰদায়ৰ মাজতহে বেছি আকৰ্ষণীয় আছিল। নৰ্ত্তকী সকলৰ ‘হুচনা’ শীৰ্ষক গীত এটিয়ে নাটৰ পাতনি মেলা হৈছে। নাট্যবস্তুৰ সৈতে সঙ্গতি-সূচক হোৱাবাবে এই নাট্যকৰণো অৰ্থ-সঙ্গত। হুচনাৰ এই গীতটোৱে এই বোমাটিক কমেতি পৰ্য্যায়ৰ নাটখনত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ



ভাৰতীয় নৃত্যৰ সূচনা কৰে, ইয়াৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিছে সামৰণী সীতটোতো। প্ৰকৃতি-  
 বাজ্যৰ বিবিধ সম্পদৰ বিশলবাস্থী বহন সন্না এই সীত এই অৰ্থত প্ৰতীক-ধৰ্মী। বিবৰবন্ত  
 ধাৰে-অনা হলেও প্ৰতিষ্ঠাৰ পটভূমি ভাৰতীয়। ধৰ্মপাল, বিশ্বপাল, ধনকৰ, চন্দ্ৰাৱলী,  
 হেমাঙ্গলী আদি ভাৰতীয় সাঁচত গঢ় লানি উঠা চৰিত্ৰ বিশেষ। বাজ্যবিহাৰ পুৰুষৰ বচনত  
 ভাৰতীয় দৰ্শন অহুসৰি মাহুৰৰ জীৱনৰ বিভিন্ন অৱস্থাৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে—জীৱন, মৰণ  
 অভিন্ন; মৰণৰ এই মন্তবাদৰো উল্লেখ ইয়াত পোৱা যায়। বাণীজোৰা চাই বৈদ্যাহিক  
 সৰ্ব্ব স্থাপন কৰা বীতিৰ আগত আছে সন্ন্যাস, ধনকৰ আৰু বাহুলীৰ জুহালৰ কাৰণ  
 মেলখনত। ধনকৰে বেতিয়া চকলং বিয়াৰ কথা উলিয়ায়, ধাৰণা হয় তেওঁ আহোম  
 সম্ৰাটৰ লোক। তেওঁ হোম পুৰি বিয়া পতাৰ পক্ষপাতী নহয়; তেওঁ কয় যে চক্ৰ নং  
 বিয়াতেই তেওঁ সন্তুষ্ট (৩য় অঃ ৩য় দৃঃ)।

### অধিকাৰিণি বাৰচৌধুৰী (খৃঃ ১৮৮৫-১৯৬৭)

বন্ধিনী ভাৰত (খৃঃ ১৯০৮; অপ্ৰকাশিত)

জয়জয়-বধ (বচনা আত্মমানিক খৃঃ ১৯১১; প্ৰকাশ খৃঃ ১৯৬১)

বিৰ্জনাট্য (খৃঃ ১৯২০; ‘চেতনা’ ১ম বছৰ ২য় সং)

উচ্চ স্কুলীয়া বা কলেজীয়া শিক্ষা লাভ নকৰাকৈ যি কেইজন প্ৰতিভাশালী  
 অসমীয়া সাহিত্যকে সৰু-সুৰা হলেও সাহিত্যৰ উচ্চ দেউল একোটি নিৰ্মাণ কৰি থৈ গ’ল,  
 তাৰ ভিতৰত অধিকাৰিণি বাৰচৌধুৰীৰ নাম উল্লেখ নকৰি নোৱাৰি। অসমীয়া সাহস  
 আৰু বিপুল উত্তমক সাবধি কৰি তেওঁ সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিছিল, আৰু সেই  
 সাহেই তেওঁৰ সাহিত্যৰ বীজ। বাইজৈ তেওঁক ‘অসম-কেশৰী’ সংজ্ঞা দিলে, অসম  
 সাহিত্য সত্যৰ সন্ধানত পাতিলে। কবি আৰু গল্পকাৰ বা সাংবাদিকৰূপে তেওঁৰ যিখিনি  
 অৱদান আছে, নাট্যকাৰ ৰূপে সিমানে নাই। তেওঁ তিনিখন যাত্ৰা নাট লিখিছিল।  
 তাৰে প্ৰথমখন ‘বন্ধিনী ভাৰত’ (বচনা ১৯০৮ চন) এতিয়াও অপ্ৰকাশিত;  
 দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট ‘জয়জয়-বধ’ (বচনা আত্মমানিক ১৯১১; প্ৰকাশ ১৯৬১ চন)।  
 ত্ৰয়োদশমে বচনাৰ পটভূমিত বহুতৰ আল আছে। ১৯০৮ চন; বাৰচৌধুৰী তেতিয়া  
 চকল ডেকা। পঢ়াশলীয়া বিজ্ঞা কৰ্ম হলেও লেখনী তীৰ্থ।

চৰ্কাৰ-বিৰোধী মনোবৃত্তি লৈ স্বাধীন জাতিৰ মাজত স্বাধীনতাৰ বীজ মল্ল বপন  
 কৰি নাট বচনা কৰিলে তেওঁ ‘বন্ধিনী ভাৰত’। বিনোদী-বিজ্ঞাতিৰ কবলত বন্ধিনী হৈ  
 থকা ভাৰত মাতৃক বহন-মৃত কৰা ভাৰতীয় জাতিৰেই কৰ্তব্য। এই মহামল্ল উচ্চাৰিত  
 হ’ল সম্বন্ধে সম্বন্ধে। নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্ভৱ হ’ল। ভাৰতী আইব চক্ৰ চুল-চুলীয়া  
 হ’ল; অমৃত সন্তানৰ সংস্কৃত প্ৰয়াসৰ অন্ত পৰিল। নাটকটিৰ সকল অভিনয় হৈ গ’ল।  
 কিন্তু বিৰোহাঙ্কক মূলি কৰ্ণপকই তাৰ প্ৰকাশ বন্ধ কৰিলে।

‘জয়জয়-বধ’-বচনাৰ পটভূমি নিৰ্মিত হয় ১৯১১ চনত। ভাৰত সৰাট পক্ষ

জজ আৰু সন্মাজী মেৰী ভাৰতত পদাৰ্পণ কৰিব; দিল্লী মহানগৰীৰ ৰাজসভাত তেওঁলোকে ৰাজ-মুহূৰ্ত্ত পিন্ধি অভিবিক্ত হব। সেই উপলক্ষে সমগ্ৰ ভাৰতত মহোৎসৱৰ বিৰাট আয়োজন; নাচ-গান অভিনয় আদিৰ বিপুল ব্যৱস্থা। বৰপেটাত এই উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে নাট-বাছনিৰ আলোচনা চলিল। ৰায়চৌধুৰী প্ৰাৰ্থনা কৰি চাৰিজন অসমীয়া নাটৰ অভিনয় হ'ব লাগে বুলি মত প্ৰকাশ কৰিলে যদিও, তেওঁলোকৰ কথা সমজুৱাই গ্ৰাহ্য নকৰিলে। শেষত গৈ বঙালী নাটেইহে মঞ্চত স্তৰণি কৰিব লগীয়াত পৰিল। স্বদেশ-প্ৰেমাগ্নত ৰায়চৌধুৰীৰ মনত একুৰা জুই জলি উঠিল আৰু কেইমাহমানৰ পিছতেই এই অগ্নি-দগ্ধ ব্যক্তিজনৰ কাপত উদ্ভৱ হয় 'জয়ত্ৰথ-বধ', পাঁচ-অক্ষীয়া ছিন্ন অগ্নিচ্ছন্দবদ্ধ স্মৰীৰ নাট।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কুটনীতিত মায়াদেৱীৰ মায়াৰ কুটজালত সূৰ্য্যাস্তৰ ভিতৰতে জয়ত্ৰথ-বধ কাৰ্য্য অৰ্জুনৰ দ্বাৰা সম্পন্ন হৈ যায়। ই মহাভাৰতীয় কাহিনী। কিন্তু 'বন্দিনী ভাৰত'ৰ স্বাধীনতা-প্ৰদাসী নাট্যকাৰজনক আমি এই পৌৰাণিক আখ্যানৰ মাজতে একো একোটা দেখি থকু খাব লাগে এই বুলি, যে এইজন পৌৰাণিক নাটৰ লিখক, নে নাই বিপ্লৱ-ধৰ্মী সামাজিক নাটৰ নাট্যকাৰ। অৰ্জুনে নিজৰ অসমৰ্থতাৰ কথা ভাবি এবাৰ অগ্ৰজ ভীমৰ আগত কাতৰ নিবেদন কৰে—“দাদা, সমবত শত্ৰুক বিনাশি—চেটী কৰা প্ৰাণপণ কৰি—হয় যেন ধৰ্মৰাজ—একচ্ছত্ৰী অধিপতি—ভাৰতৰ স্বৰ্ণ আসনত—নকুল, সহদেৱ যুধিষ্ঠিৰ—সকলোৰে সহায়ৰে বণ জয় কৰি—লাভ কৰা জয় লক্ষী।”

আকৌ, “কৰা যেন ধৰ্মৰাজ্য ভাৰতবৰ্ষক—এয়ে মোৰ অন্তৰোধ অন্তিম কালত।” দুয়োখনে যেতিয়া ভীমক বিজ্ঞপ কৰি কয় যে তেওঁ যুগিষ্ঠিৰৰ স্থান অশানতহে হ'ব, তেতিয়া ভীম-হৰাৰে ভীমে পৰজি উঠিল—“ধৰ্মৰাজ্যৰ স্থান হ'ব অশানত? দেখাচোন বাক—কোন হয় অভিবিক্ত—ভাৰতৰ সন্মাত পদত?” (৫ম ২: ১ম দৃ)। ভাৰত-সন্মাত পঞ্চম অৰ্জৱ অভিষেক উৎসৱত ৰায়চৌধুৰীৰ অজ্ঞাত যি বহি-উৎসৱ হৈছিল তাৰেই স্বতঃ-প্ৰণোদিত বীজ মন্ত্ৰসমূহৰ মাজৰ এই “সন্মাত” পদটো বীজাত্মবিদ্ধ বুলি ভাবিবৰ থল ওলায়। “ছোকৰা”ৰ সঘন গীত আৰু স্মৰীৰ স্বগত: উক্তিবোৰে নাটখনিক যাত্ৰা-গীতি নাট শ্ৰেণীত স্থাপন কৰিছে।

'বিশ্বনাট্য' (১৯২০) ৰায়চৌধুৰীৰ অইন এখন নাট। প্ৰকাশ-স্থল 'চেতনা' ১ম বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯২০ পৃষ্ঠাঙ্ক। প্ৰাকৃতিক সম্পদ সমৃদ্ধক যুগ্মিত কৰি ৰূপকৰ ছলেৰে আশাবাদী মনোভাববহুচক ই এখনি চুটি সাহিত্যিক একাঙ্কিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ, যেনে, যুক্ত আকাশ, প্ৰাত: সমীৰণ, বুঢ়া মাহুহ, বাগনা মাহুহ আদি। সৰ্বীৰ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ ভাবেই আমাৰ সমাজক ধ্বংস কৰিছে, ইয়াক যেনে ভেনে নিহুল কৰি উচ্চ মহান আদৰ্শত সমাজ প্ৰতিষ্ঠা হ'ব লাগে। বিহকই এই বস্তুৰ সম্বৰ্ণনত গীত গায়, সপ্তমৰে যুগ্মিত ৰূপত দেখা দি সজীৱ নিবানৰে বস্তুৰ ৰূপায়—নাট্যকাৰৰ শাস্তি আৰু একতাৰ মিলন যন্ত্ৰ প্ৰচাৰিত হয়।

### শব্দচক্ৰ গোছামী ( ১৮৮৭-১৯৪৪ খৃঃ )

পৰীক্ষা ( ১৯০৮ )—তাহানিৰ অসম উপত্যকাৰ ছুন্দবিভাগৰ পৰিদৰ্শক প্ৰবীণ শিক্ষাবিদ সাহিত্যিক শব্দচক্ৰ গোছামীয়ে গল্প-লিখক আৰু ঔপন্যাসিক ৰূপে বিধিনি ধ্যাতি অৰ্জন কৰিছে, নাট্যকাৰ ৰূপে পৰা নাই। তেওঁৰ অপ্ৰকাশিত নাট ‘বুদ্ধদেৱ’ আদি দুই-এখন আছে। অপ্ৰকাশিত নাট একমাত্ৰ পৰীক্ষা’।

পঞ্চ-দৃশ্য সম্বলিত এই একাঙ্কিকা ধনিত নাট্যকাৰে অজুৰৰ শক্তিৰ পৰীক্ষাৰ এটি আদৰ্শ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ বীজ মহাভাৰতৰ বনপৰ্বৰ পৰা উদ্ধৃত। প্ৰতিকে দেখাত ই পৌৰাণিক নাট, কিন্তু অভিনয়, প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়ে ইয়াৰ পৌৰাণিক বোল মচি-কাচি নিকা কৰি আধুনিক বোলেৰে চিৰ সেউজীয়া কৰি তুলিছে। এই অজুৰ পাণ্ডীৰধাৰী মধ্যপাণ্ডৱ অজুৰনেই নহয়, এওঁ ব্ৰহ্মচাৰী অজুৰ, আদৰ্শ শিক্ষাব্ৰতী, ধীৰ হিৰ গম্ভীৰ যুৱক, প্ৰতিজ্ঞাত অচল অতল। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰৰ ওচৰত তেওঁ অস্ত্ৰ শিক্ষা কৰিছে। সূৰ্য বলিষ্ঠ স্বৰ্ণৰ্মন অজুৰৰ ৰূপত সবগৰ অপেক্ষৰী উৰণী আইদেউৰ মন পিচলিল। দিন বায় যানে অভাগত যুৱাৰ সৰু সূৰ্য লাভ কৰিবলৈ তেওঁ বিড়ত হৈ পৰিল; আৰু মদন, বসন্ত আদিৰ সহায় লৈ জয়লাসে সিজনৰ কাষ চাপিলগৈ; কিন্তু আইদেউৰ আশা হুপুৰিল; ব্ৰহ্মচাৰী অজুৰৰ মন তিলমানো নতলিল, নাটকীয় পৰিস্থিতিত আশাত নিৰাশ হৈ স্বন্দৰীয়ে সৌন্দৰ্য্যৰ পোহাৰ লৈ স্বহানে প্ৰস্থান কৰিলে। নাট্যবস্তুত সংস্কৃত ‘কুমাৰ সত্ত্ব’ কাব্যৰ ছাঁ পৰিছে। প্ৰকৃতিৰ সম্পদ বিশেষ আৰু মাজুহৰ বৃত্তি বিশেষক মানৱীয় মূৰ্ত্তিৰে বিভূষিত কৰি গোছামীয়ে নাটখন কাব্যিক ভঙ্গীত অমিত্ৰচ্ছন্দসজ্জাৰ অপৰূপ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। দুই-চাৰিবাৰ বিক্ষিপ্ত গল্প বচনে ইয়াৰ কাব্যিক বীতিত একগো ব্যাঘাত ঘটাব পৰা নাই। ভাষা অলঙ্কাৰপূৰ্ণ আৰু বলিষ্ঠ।

নাটখনি প্ৰকাশ কৰা হৈছে তেওঁৰ ছদ্ম নামত ‘ৰূপচক্ৰ ভাগৱতী’। দুবি শক্তিৰাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কান্তি বৰদলৈ, মুক্তি বৰদলৈ, পাৰ্বতীপ্ৰসাদ বৰুৱা আদি বহুতৰ গোপন কৰ্মৰ নাট্যকাৰ সৰ্বৰ লেখনীত ৰূপক নাট সঞ্চালনীক প্ৰচাৰ হব ধৰে। তথাপিও মহাভাৰতীয় পৰীক্ষা’ নাটখনিৰ ৰূপকত্বৰ ৰূপ কণিকা টুকি পেলাব নোৱাৰি।

অপ্ৰকাশিত :—‘বুদ্ধদেৱ’—‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ত অন্তৰ্নীত।

### অপ্ৰকাশিত নাটমালা ( ১৯১০ খৃঃ পৰ্য্যন্ত )

মধুমালাতী - পূৰ্ণকাল শৰ্মা।

‘হৰধৰ্ম্মজ্ঞান নাটক’ আৰু ‘হৰিচন্দ্ৰ নাটক’ বচোতা পূৰ্ণ শৰ্মাই ‘মধুমালাতী’ নামৰ এখন সামাজিক নাটো লিখিছিল আৰু এইখনেই তেওঁৰ আভ্য বচনা। তেতিয়া তেওঁৰ বয়স মাথোন চৈধ্য-পোন্ধৰ। নাটখন লিখি তেওঁ বহু এজনক চাব দিয়ে; বহুৰ হাতৰ পৰা পুথি গৈ যান্ত্ৰিক বয়স এজনৰ হাতত পৰে। কিন্তু দুখৰ বিষয়, নাট বচনাৰ

বাবে গুৰুজনৰ পৰা পূৰ্ণকাৰ্যৰ পৰিৱৰ্ত্তে তেওঁ ডিব্ৰুগড়হে পালে আৰু লাজ অপমানত 'মধুমালতী'ক অগ্নিদেৱতাক সমৰ্পণ কৰিলে। ইয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰৰ পাছত তেওঁ 'হৰখল্লুৰ্জ' নাটক' আৰু 'হৰিচন্দ্ৰ নাটক' ৰচনা কৰে। এই দুখনৰ ৰচনা কাল ১৮২০ খৃঃ। পণ্ডিকে 'মধুমালতী'ৰ ৰচনা কাল ১৮৭০ খৃঃ মানত হ'ব।

**হৰিচন্দ্ৰৰ উপাখ্যান** বহুতৰ মহন্ত (উপনাম—ৰামদাস গোহাৰী)। নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত (ত্ৰ: 'সোণালী জয়ন্তী', নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ)।

**জবাসন্ধ, হেমপ্ৰভা**—দেৱনাথ বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মহাৰাণী ভিক্টোৰীয়াৰ জুবিলী উপলক্ষে 'জবাসন্ধ' নাট নগাওঁ ('জুবিলী পথাৰ')ত অভিনীত হয় ('সঙ্ক্ৰিয়ুগ' ত্ৰ:)। 'হেমপ্ৰভা'ৰ প্ৰথম অভিনয় হয় 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ত ('নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ সোণালী জয়ন্তী' ত্ৰ:)। এইখনেই অসমীয়াত প্ৰথম মৌলিক ঐতিহাসিক নাট বুলি কোৱা হয়। নাটখনি অপ্ৰকাশিত আৰু ৰচনাকাল অজ্ঞাত হোৱা বাবে এতিয়ালৈকে গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটখনিকে প্ৰথম ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰা হৈছে।

আনুমানিক ১৯১১-১৮ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটী আল'ল কলেজৰ ছাত্ৰসকলে 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত 'হেমপ্ৰভা'ৰ অভিনয় কৰে। সেই সময়ৰ কটন ব'লেজৰ অৰ্থনীতি বিষয়ৰ অধ্যাপক মি: এ. ই. ব্ৰাউন চাহাবে 'ডেভিড্‌ স্কট' ভূমিকাত ওলাই দৰ্শকক চমকু খুৱায়। অজ্ঞানত খ্যাতনামা অভিনেতা সকলৰ ভিতৰত অল্পতম অভিনেতা আছিল 'পূৰ্ণশাক্ত'ৰ ভাণ্ডত নগাওঁৰ অগতচন্দ্ৰ বেগবৰুৱা।

**জোপাণীৰ বেণীবন্ধন** বা **বেণী জংছাৰ**—বহুতৰ মহন্ত (১৮৬৪-২০ খৃঃ) এওঁলোকৰ প্ৰাচীন ঘৰ উত্তৰ লক্ষীমপুৰত। ১৮৮০ চনত এওঁ গুৱাহাটীৰ হাইস্কুলত প্ৰৱেশিক। মংলাত উঠে থাক দিমানে তেওঁৰ শিক্ষা শেষ হয়। ইয়াৰ পিছত নগাওঁ কাছাৰীত 'একাউণ্টেণ্ট' চাকৰিত সোমায়। 'জোনাকী' কাকতত ওলোৱা এওঁৰ জয়মতী-সম্বন্ধীয় এএছট এই বিষয়ৰ মৌলিক তথ্য কেবাটাও সন্ধান দিয়ে ('অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী'—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)।

**জয়মতী**—নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ

'জোপাণীৰ বেণীবন্ধন' নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত আৰু দুখোখনেই গুৱাহাটীত অভিনীত হৈছিল।

[ ত্ৰ: 'স্মৃতি তীৰ্থ' নলিনীবালা দেৱী ]

**কীচক-বধ**—বজ্জী বৰদলৈ .লোকনাথ ফুকন, ডৈবৰ দাস।

প্ৰা. ২১. চনত 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল'ৰ দ্বাৰা অভিনীত।

[ ত্ৰ: 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল'—আধুনিক যুগ (অভিনয় প্ৰসঙ্গ) ]

**জল-দমনন্তী**—বেণুধৰ দাস, দুৰ্গানাথ চাংকাকতী।

প্ৰথম খনৰ অভিনয় প্ৰথমতে তেজপুৰত হয় [ দ্ৰঃ 'দণ্ডিনাৰ কলিতাৰ জীৱনী'— মহামেধ শৰ্মা, 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ১৮৭৭ খক, ১ম সং ]

১৯০২ খৃষ্টাব্দত চাব্. বি. স্কলাৰ চাহাব বেতিয়া অসমৰ চিক্. কমিছনাৰ নিযুক্ত হয় আৰু যজ্ঞলনৈলৈ আহে, 'নল-দময়ন্তী' নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। চাহাবে প্ৰায় আধা ঘণ্টা সময় এই অভিনয় চাই সন্তোষ প্ৰকাশ কৰে [ 'অসম বন্ধি' ২৪ ডিচেম্বৰ, ১৯০৩ খৃঃ ]। দ্বিতীয়খনৰ প্ৰথম অভিনয়-স্থল ডিব্ৰুগড় [ দ্ৰঃ 'ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি এমেচাৰ নাট মন্দিৰৰ চমু ইতিহাস' ]।

## ৯ম পট

### সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দ্ৰন পুশ্পাজলি

( বিংশ শতিকাৰ ২য়-৩য় দশকৰ পৰা ) .

'জোনাকী'ৰ জেউতিত শিল্পী-পঞ্চকে সাধনাত সিদ্ধি লাভ কৰি যি বিপুল বহুত্বপি আগবঢ়ালে, 'জোনাকী'ৰ যৱনিকাৰ অন্তৰালত তাৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিল দিশে দিশে, নগৰে-প্ৰান্তৰে। প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ বৰ্ণীণ চিত্ৰ আৰু তেওঁলোকে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে অসমত কলাকুশলীৰ অভাৱ নাই, নাট্য শিল্পীৰ অভাৱ নাই, প্ৰকাশ ৰীতিৰ অভাৱ নাই। বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱাৰ লৌকিক-ধেমেলীয়া নাট আৰু ঐতিহাসিক নাট, দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ চাৰাব-চৰিত্ৰ যুক্ত ধেমেলীয়া নাট, বেণুধৰৰ উপমেশ-মূলক চুটি নাট, চন্দ্ৰধৰৰ ছন্দবদ্ধ পৌৰাণিক নাট—এই প্ৰতিবিধেই একো একোটা দিশত একো একোটা শৈল যুক্ত। ইয়াৰ কেইবছৰ মান আগতে মাথোন অহুৱাদ-মূলক নাট 'জয়মতী'ও প্ৰকাশ হৈছে। পৰৱৰ্তী নাট্য সাহিত্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগলৈ মন কৰিলে আমি দেখো যে জোনাকী যুগ আৰু তাৰ আঁৰতেই সামাজিক ( লগতে ধেমেলীয়া ), পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অহুৱাদ-মূলক, কণ্ঠ আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট—এনে প্ৰতিবিধেৰে চানেকি-মূলক বচনা আমাৰ সাহিত্যত হৈ গৈছে। 'জোনাকী'ৰ এই নতুন জেউতিৰ তিৰবিবৰণিতে পৰৱৰ্তী কলা-সেৱীয়ে হেৰোৱা পথৰ সন্ধান পালে, পুৰণি ভেটিক সংস্কাৰ কৰিবলৈ নতুন আলমৰ যোগাব হ'ল। একো একোজনে একো একোটা দিশত ওৰে জীৱন পৰিকল্পনা কৰি মার্গ নিৰ্ধাৰণ কৰিলে : কোনোৱে প্ৰতি দিশতে হাত দি বথাসাধ্য অবিহণ আগ বঢ়ালে। ইয়াত প্ৰতিজন শিল্পীৰ বিৰল আলোচনা সম্ভৱ নহয় বাবে, আমি বিশিষ্ট অগ্ৰগণ্য দুই চাৰিজনৰ বিতং পৰিচয় দিবলৈ চেষ্টা কৰি বাকীসকলৰ নামমাত্ৰ পৰিচয় উল্লেখ কৰিছো। কুৰি শতিকাৰ ২য় দশকৰ আগতে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি অহা বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱাৰ ঐতিহাসিক নাট 'মাচিত্ত বৰফুকন', 'চক্ৰধ্বজ সিংহ', 'বেলিমাৰ', 'জয়মতী কুঁৱৰী' প্ৰকাশ হৈ যোৱাৰ পিছত সেই

সময়ৰ উঠি অহা ভেৰা চামৰ মাজত যি কেইজনৰ ভাবী সাহিত্য যন্দিবৰ আধাৰশিলা স্থাপিত হৈছিল, তেওঁলোকৰ ভিতৰত পদ্মধৰ চলিহা, শৈলধৰ বাজখোৱা আৰু নিম্মলৈ দেৱ মহন্ত অগ্ৰগণ্য। তেওঁলোকৰ চমু পৰিচয় তলত দিয়া হ'ল।

**পদ্মধৰ চলিহা** (খৃঃ ১৮৯০—১৯৬৯ জুনৰ ১২ তাৰিখে মৃত্যু)

**নিম্মলৈ** (বা ইতো নষ্টতে: ভ্ৰষ্ট:) (১৯১৭)

**অমৰ-লীলা** ('২০); **কেনে যজ্ঞ** ('২৩), **বংপুৰে কথা কয়** ('২৬)

১৮৯০ খৃষ্টাব্দত পদ্মধৰ চলিহাৰ জন্ম হয়। সৰু কালৰে পৰা গীত, আবৃত্তি, অভিনয় আদিত অভ্যস্ত চলিহাদেৱে অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সুপৰিচিত। তেওঁ গীতি-কবিতা লিখে আৰু সেইবোৰ পোনতে 'ফুলনি'ত প্ৰকাশ হয়; কবিক 'ফুলনিৰ মালী' আখ্যা দিয়া হয়। 'গীতি-লহৰী', 'স্বৰাজ সঙ্গীত', 'শবাই' তেওঁৰ গীত আৰু কবিতাৰ পুথি। তেওঁ এসময়ত সিংহপুত্ৰ দেৱ অধিকাৰীৰ সহযোগিতাত 'অধা' নামৰ এখন পমেকীয়া আলোচনী সম্পাদন কৰি উলিয়ায় আৰু ব্যৱসায় ৰূপে কিছুদিন ওকালতি কৰে। আইন-অমাত্য আন্দোলনত ওকালতি ব্যৱসায় এৰি তিনি বছৰ কাল (১৯৩১ চনৰ পৰা ১৯৩৪ চনলৈ) চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত সান্দীনীয়া আৰু 'তিনদিনীয়া অসমীয়া'ৰ সম্পাদক ৰূপে কাম কৰে। চলিহা ইংৰাজীৰ এম্-এ; অসমীয়া আৰু সংস্কৃত সাহিত্যতো বিদগ্ধ পণ্ডিত; শিৱসাগৰ কলেজৰ প্ৰথম অধ্যক্ষ ৰূপে চাকৰি কৰিও জননীৰ সেৱা কৰিছে। অসম সাহিত্য সভায়ো এসময়ত বাৰ্ষিক অধিবেশনত সভাপতিৰ আসনত বহুৱাই 'অমৰ-লীলা'ৰ অসামান্য নাট্যকাৰক অমৰত প্ৰদান কৰিলে।

**নিম্মলৈ**—বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা আদি পূৰ্বৱৰ্তী নাট্যকাৰ সৰব দৰে ধেমেলীয়া নাটৰ অৰ্থা লৈছে চলিহাই প্ৰথম নাট্য বেদীৰ-আগত আসন লয়। তিনিঅকীয়া ধেমেলীয়া নাট 'নিম্মলৈ' তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা। প্ৰতি অঙ্কত তিনিটাকৈ দৃশ্য আছে। অঙ্ক আৰু দৃশ্যবোৰ চুটি। 'নিম্মলৈ' ৰচনাৰ প্ৰায় তিনি বছৰ আগতে তেওঁ কোনো এজন বন্ধুৰ মুখত গল্প এটা শুনিবলৈ পায় আৰু তাৰে আলম লৈ নাটখন ৰচনা কৰে। ১৯১৫ চনৰ চুৰ্গাপুজা উপলক্ষে শিৱসাগৰ নাট্য সমাজে হাতে-লিখা অৱস্থাতে ইয়াৰ সফল অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে।

ধেমেলীয়া হলেও 'নৰ্ত্তকী' সকলৰ গহীন গীত এটিৰে নাট্য-বস্ত্ৰৰ পাতনি মেলা হৈছে; ৰাজ-সভাৰ বৰ্ণনা বন্ধাৰ বাবে, ৰজা, মন্ত্ৰী, সভাসদ আদিৰ ভূপ্তিৰ বাবে। নৰ্ত্তকীসকলে প্ৰকৃতিৰ বং-বিবং দৃশ্যৰ বৰ্ণনা মূলক এটি গীত গাই শুচি যায় আৰু ৰজাই উৎসৱ সমাৰোহৰ খবৰ লয়। কিন্তু বিহুৰূপে উদ্ভবত বেতিয়া ক'লে, "মোবোৰ পেটৰ গোৰণিটো বেছি হৈছে; এইবাব ভেঙে উলব-দেৱতাক অলপ সন্তুষ্ট কৰিব পৰা হ'ব"—এইখিনিতো নাটখনিয়ে হাত বসৰ বীতি ললে আৰু ই শেষ পৰ্য্যন্ত অব্যাহত হৈ থাকিল। অঙ্কত পূৰ্বৱৰ্তী ধেমেলীয়া নাটবোৰৰ দৰে-ইয়াতো হাত বসৰ প্ৰধান অৱলম্বন

পাণ্ডা-পত, শব্দ-পত। পেটুক বিবৃষকৰ মুখত সংস্কৃত বচনৰ ব্যাখ্যা হ'ব ধৰিলে এইদৰে — “পৰিহাসেন বিকল্পিতং বচনং ন পৰমার্থেন গৃহীতং যথা অৰ্থাৎ পৰি পৰি হাঁহি হাঁহি কোৱা। কথা আৰু জলপান খাওঁতে কোৱা কথা পৰমার্থত লব নাপায়।” তৃতীয় পৰা অসমতল অহা পণ্ডিত চাৰিজন হাত্ৰবসৰ চতুৰ্মুৰ্ত্তি; এওঁলোক দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈজ্ঞ আৰু বৈয়াকৰণিক। সেইসকলৰ তথাকথিত পাণ্ডিত্যৰ ওপৰত নাট্যকাৰে বসৰ টেকেলিটো বহুদূৰতল হুঁহুৱা কৰি লৈছে। প্ৰথমজন পণ্ডিত বাৰবেৰুজিত বোলা বাচস্পতি দৰ্শনালঙ্কাৰ কবি কণ্ঠভৰণম্ (দাৰ্শনিক), দ্বিতীয় জন শ্ৰীম শ্ৰীমুক্ত নক্ষত্ৰচক্ৰ জ্যোতিষী জ্যোতিৰ্দ্দৰ্শন-মণ্ডল মহিমা-বত্ৰাকৰ (জ্যোতিষী), তৃতীয়জন শ্ৰীশ্ৰীকবিৰাম নবজলধাৰাধিকায় শৰ্ম কবি কৰণ অ'গ্ৰবেদ-চূড়ামণি সমগ্ৰ-শবীৰ-ব্যাধি-ধিকাৰ-হিন্তাধৰ (বৈজ্ঞ), চতুৰ্থজন শ্ৰীধনাদি প্ৰসক্ত শৰ্মন-সিদ্ধান্তধোমুদী তৰ্কা-প্ৰকাশ-ব্যাকৰণ-জলৌষি-কৰ্মধাৰ। বৈয়াকৰণিক)। পণ্ডিতসকলক থাকিবলৈ যেতিয়া তেওঁলোকৰ বাসস্থানলৈ নিয়া হয়, তাত খাঙ বন্ধৰূপ দেখি তেওঁলোকে পাণ্ডিত্যই উক্ দি উঠে এইদৰে নাস্তি দাইলং নাস্তি স্তুতং নাস্তি তৈলং মৰি চৰেকম্... আগজ্ঞ আলচো আমি উদৰ পূৰণং কথাঃ।” প্ৰাচীন পাণ্ডৱ অস্থলস্থানত মিহাদিহি গ'ল। দাৰ্শনিকে তেল বিচাৰি লচম্ নামৰ হিম্মদ্বাৰী তেওঁ এটাৰ ঘৰ পালেগৈ। পণ্ডিতে সংস্কৃত-মিহলি ভাষা কোৱাত তেওঁয়ে বুজিব নোৱাৰে। যি কি নহওক, বাইৰ চুঙা এটাত কোনোমতে অলপ তেল আনিলে, কিন্তু বাটত দাৰ্শনিক পণ্ডিতৰ মনত দৰ্শনৰ উকমুকনি লাগিল—“এই পাণ্ডাই তৈল ধাৱণ নকৰিহে নে তৈলই পাণ্ডা ধাৱণ কৰিছে” ইয়াৰ প্ৰমাণ চাবলৈ গৈ চুঙাটো উৰুৱাই দিলে; তেনে লগে “তৈলং পণ্ডাত ধৰণীতলে।” “প্ৰসক্ত শোচনা নাস্তি” এই বুলি হুদা চুঙাটোকে লৈ তেওঁ বাতভৰনৰ প্ৰতিখিশালা পালেগৈ। খৰি অনাৰ ভাৰ পৰিছিল জ্যোতিষী পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ “বৃক্ষ-শালা ছেদন” কৰিবলৈ শুভক্ষণ বিচাৰি গছৰ ডালত বঠি থাকিল। বৈজ্ঞ শাক-পাচলি বিচাৰি বজাবলৈ গ'ল। কিন্তু আনুগুটিত “কীট-প্ৰৱেশ” কৰা বুলি, দাইল “বালুকাবালী আৰু প্ৰসক্ত-খণ্ড মিশ্ৰিত” বুলি, মাছ “মৰ্দ্দাৰ্ধ” বুলি সেইবোৰ একোকে নিকিনি এক অনাৰে ছাল-কোমোৰা এটা কিনি লৈ উলটিগৈ। তাত বহু পাণ্ডা পৰিছিল বৈয়াকৰণিক পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ পানীত চাউল বহুটো শাক-পাচলিলৈ অপেক্ষা কৰি বহি আছে; ইতিমধ্যে তাত উটলি “ভূত ভূহ্, ভূত্” শব্দ কৰিব ধৰিলে। এনে “নাভূত-নাশ্বত শব্দ” শুনি পণ্ডিতে ভাবিলে এইবোৰ অপৰিষ্কৃত স্নেহোচিত শব্দ। “ইদানীং এই অগ্ৰ গ্ৰহণ কৰা অস্বচিত।” এই বুলি লাঠিৰে চক ভাঙি ভাঙবোৰ পেলাই গা ধুলেগৈ। ইয়াৰ পিছত দাৰ্শনিক আৰু বৈজ্ঞ হুদা মুখ লৈ উপস্থিত; কিন্তু জ্যোতিষী পণ্ডিত উলটি নহা দেখি তিনিও তেওঁক বিচাৰি হাবিলৈ গ'ল। গৈ দেখে তেওঁ গছৰ ডালত শুভক্ষণলৈ অপেক্ষা কৰি বহি আছে। এওঁলোকে সবলো কথা ভাঙি ভিঙি কোৱাত পণ্ডিত নাৰি আহিল। “নিয়ন্ত্ৰকেন বাপ্যতে” এই কথাকে সাৰোপত কৰি চাবিউজন স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে।



“অল্পবিজ্ঞা ভয়ঙ্কৰী” এই নীতি-বচনৰ ওপৰত নাটখনৰ ভেটি নিৰ্মিত। ইয়াত ব্যঙ্গ্য আছে; কিন্তু সেয়ে যাজ্ঞানিক হৈ কাৰো বাবে আক্ৰমণাত্মক হোৱা নাই আৰু ই লঘুসাম্ৰাজ্য বা Farce ৰূপ লৈছে। ব্যঙ্গ্যত্বই কাৰো কাৰো মনত কেতিয়াবা বিজ্ঞপনৰ বাণ মাৰি আঘাত কৰে। ইয়াত সেইটো হোৱা নাই। অলৌকিকত্বই হান্তবসৰ আলম নিৰ্মাণ কৰি নিৰ্দোষ হান্তবস সৃষ্টি কৰাত ই লঘু খেমেলীয়া নাট-ৰূপে (Farce) উপভোগ্য হৈছে। প্ৰথম দৃশ্যৰ প্ৰথম গীতটো যদিও গহীন, ই হান্তবস সৃষ্টিত বাধা আনোৱা নাই, বৰক সহায়হে কৰিছে। কিয়নো, গাভীৰ্য্য-পূৰ্ণ পৰিৱেশ এটাত আকস্মিক লঘু ভাৱে হান্তবসৰ যাজ্ঞা ছুপে, বৃদ্ধি কৰে, সজতিপূৰ্ণ পৰিৱেশত আকস্মিক অসজতি বেছি আনন্দজনক। ‘নিমজ্জন’-বচনাত চলিহাদেৱৰ সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্য-জ্ঞান স্পষ্ট।

“অভীত কীৰ্ত্তিমণ্ডিতং মহৰ্ষি আৰ্য্যৱন্দিতং”—শীৰ্ষক প্ৰতিমধুৰ সংস্কৃত গীতি-কবিতা বচনা কৰি চলিহাদেৱে সংস্কৃত জ্ঞানৰ যি পৰিচয় দিছে, লঘুৰীতিত হলেও, ‘নিমজ্জন’ তো তাৰেই অৰূপ আভাস পোৱা যায়, যেনে, “নিৰ্দ্ধাৰিতং মহাবাভেন অস্মাকং বাসভৱনম্। অতিথয় খাণ্ডমাত্ৰ পৰলীয়া তপ্তলং ॥” ইত্যাদি।

‘নিমজ্জন’ৰ নিমজ্জিত পণ্ডিত কেইজনৰ নাম-ধাম আৰু হৃদীৰ্ঘ উপাধিবোৰেই ব্যঙ্গ্য-সূচক।

পণ্ডিতসকলৰ বচনত ভাৰতীয় প্ৰাচীন পণ্ডিতমণ্ডলীৰ সংস্কৃত ধালাপ-আলোচনাৰ আভাস পোৱা যায়, যেনে, তেওঁলোকে বজ্জাক দেখি এইদৰে অভিবাদন জনাইছে—

“হোঃ হোঃ তুপাল শতকোটি প্ৰণাম, স্বস্তি স্বস্তি, দীৰ্ঘায়ুৰন্ত কুশলং ভৱত্।” বৈয়াকৰণিক বৈজ্ঞানিক গুণ বৰ্ণন কৰা……“এখেতৰ অমোঘ অৰ্থাৰ্থ মহোদধি সেৱন কৰি লক্ষ লক্ষ ৰাজ্য, মহাৰাজ্য, কতিপাল, মহাপাল মৃত্যুৰ কবলৰ পৰা পৰিত্ৰাণ লাভ কৰি স্বয়ং স্বৰ্গদেৱৰ মহান ছটক দমন এবং শিষ্টক পালন কৰি ইমানীং সমূহ প্ৰজাবৃন্দৰ বিপদ ভঞ্জন আৰু হৃদয় বঞ্জন কৰিছে।”

পণ্ডিত সকলে যেতিয়া খাণ্ড সাংগ্ৰহী বিচাৰি যাব লাগে বুলি কয়, জ্যোতিৰীয়ে প্ৰস্তাৱটো সমৰ্থন কৰে—“বাচম্ বাচম্। এতিয়া বাক্-বিতণ্ডা অথবা বিস্তৰ সমালোচনাৰ অৱসৰ নাই।” “ভক্ত শীত্ৰং অশুভশ্চ কালহৰণং, পেটশ্চ কোৰ্কোৰণম্। স্ব স্ব স্থানৰ প্ৰস্থানং কৰাই বিধেয়।” ‘নিমজ্জন’ৰ বিদূষক সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ আদৰ্শত গঢ় দিয়া হৈছে। তেওঁ বজ্জাৰ ভোবামোদকাৰী, লুভীয়া, চকলমতি বামুণ। সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ দৰে মজ্জীক তেওঁ এটাইত কৈছে—“পৰিহাসেন বিজল্লিতং বচঃ ন পৰমাৰ্থেন পূৰীতং সখা।” মহাকবি কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ নাটকতো আছে “পৰিহাস-বিজল্লিতং সখে পৰমাৰ্থেন ন পূৰ্ণতঃ বচঃ” (২য় অঃ)। ‘নিমজ্জন’ নাটকত বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ বাৰ্গাৰ্ড খৰ ‘পিগ্ৰুয়েলিয়ন’ (১২১৩)ৰ কিঞ্চিৎ আভাস পৰিছে। ইংলণ্ডত জন্ম গ্ৰহণ কৰিও ইংৰাজী শুদ্ধকৈ ক’বলৈ যে কিমান টান, ইয়াকে খই তেওঁৰ নাটকত হান্ত-



বসায়ক ভাবে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই নাটক ৰচনা কৰি উঠি প্ৰায় একে সময়তে চলিহাই 'কেনে মজা' আৰু 'অমৰ-লীলা' ৰচনা কৰি উলিয়ায়।

কেলে মজা :—ৰচনা ১৯১৯ খৃঃ, প্ৰকাশ ১৯২৩ খৃঃ। ই এখন সপ্ত-দৃশ্য-সম্পন্ন একাকিকা নাট্যৰূপ। লিখকৰ মতে ই "খেমেলীয়া গীতি-নাট্য"; কাব্য, ইয়াত গীতৰ সংখ্যা কেবাটাও। অকীয়া নাটবোৰক গীতি-নাট্য বা সঙ্গীতালেক্ষ্য বোলা হয়; 'কাব্য, তাত ভাববীয়াৰ বচনসমূহ বাদ দিলেও, গীতবোৰৰ যোগেদিয়েই নাটৰ মূলভাৰটো উপলব্ধি কৰিব পাৰি। এই নাটখনো প্ৰায় তদুপ। কাছিম আৰু তাৰ বৈগীয়েক জুলেখাৰ বৈত সঙ্গীতেই কেবাটাও আৰু সেয়ে উন্নত প্ৰেম-পৰীতি আৰু চিন্তা চৰ্চ্চাৰ একেভাল এলাজবিৰ বোৰতি সোঁতৰ পৰিচায়ক। নাটখনৰ হান্তবস প্ৰধানতে অৱহাৰুগত। কাছিম খনৰ দুখীয়া হলেও মনৰ দুখীয়া নহয়; দুয়ো সঙ্গীতৰ যোগেদি আনন্দ কৰে এটদৰে—

"কাছিম তুমি আশাৰ সৰল।

জুলেখা—তুমি জাবৰ কনক।

কাছিম—তুমি ঢেকিয়াৰ অধল।

জুলেখা—তুমি গগন মণ্ডল".....

কাছিমৰ মূৰত থন ঘটাৰ অভিনয় "ফিকিব" এটা এদিন হঠাত বেলালে; জুলেখাৰ যোগেদি কাব্য সিদ্ধি হ'ব; সি ভাবে, "সন্ধিয়া লন্ধোৰ বাইজীৰ নাচ-গানৰ মজলিছ হ'ব আৰু ঘাবে ইচ্ছা টিকট কিমি সিহঁতৰ ঘৰলৈ গ'লেই চাবগৈ পাৰিব" ইয়াকে কৈ জুলেখাই ধনী মানুহবোৰৰ ঘৰে ঘৰে টিকট বেচিবগৈ। মানুহবোৰ সন্ধিয়া যেতিয়া সিহঁতৰ ঘৰলৈ আহিব সিহঁতক কেৰে কাকো নেদেখাটক যেই কোনো উপায়েৰে (বাঘৰ ছাল, কাপোৰ আদিৰে) লুকুৱাই সাথিব। জুলেখাই সিহঁতক নাচ-গানেৰে ভূলাব আৰু শেষত "নচুৱাই বঙুৱাই চমক লগাই গৰম কৰি পঠিয়াই" দিব। এইদৰে টিকট বেচিব পাৰিলে সিহঁত একে দিনাই ধনী হৈ পৰিব, সন্দেহ নাই—"জন্ জন্ জন্ জন্ জিবি ধন। মজা কৰি খাম চাবা জীৱন।"

এই "ফিকিব"টোকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি সিহঁত সঁচাকৈয়ে ধনী হয়; একে দিনাই সাতশ পঞ্চাশ টকা লাভ কৰে আৰু শেষত দুয়ো আনন্দত উজ্জৱল হৈ এইদৰে গীত গায়—

"কাছিম-জুলেখা—

বাঃ বাঃ বাঃ বাঃ কাছিম জুলেখা।

গৰীব গুচি হলে! আমি কিমান ধনী চা।" (৭ম দৃঃ)

নাটখনত হান্তবসৰ লগত শূদ্ধাৰ বসবো কিঞ্চিত সংমিশ্ৰণ নোহোৱা নহয়। জুলেখা গাভৰু নৃত্যগীত আৰু লাহ-বিলাহ-পূৰ্ণ ৰচনভঙ্গীত শূদ্ধাৰ বসব এটি কণী উৎস দেখা যায়। স্বামী-স্ত্ৰী ভেকা-গাভৰুৰ ধন-বটাবে অভিনয় অথচ বাস্তৱ কিকিবটোৰ পৰা হান্তবসৰ এটি সৰল ধাৰা প্ৰবাহিত হৈছে। দুয়োটাৰে সংমিশ্ৰণত নাটকীয় আনন্দ বৰীভূত হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। জুলেখাৰ নৃত্য-গীত আৰু যৌৱন-মূলত লাবণ্যত ভোল গৈ আনন্দ-অভিলাষী

সম্ভাষণখনী লোক সকল কিদৰে মংলীয়া হৈছে তালৰ বৈত সন্দীভট্ট। তাৰ অন্ততম চিন।

অভ্যাগত মি: কেৰগেৰীয়া (খাৰঘৰীয়া) ক জুলেখাই এইদৰে ভুলটো

জুলেখা—“চালায় হজ্ব কৰিয়ে জাৰা নেহেবানী

কেৰগেৰীয়া—All right বাম, dancing চাম, brandy.

জুলেখা—হজ্ব—হাম ভাবি গৰীব বাইজী।

কেৰগেৰীয়া—কুচ পৰোৱা নাই জান তোম বৰ্জছ পাবি।

জুলেখা—এপদ খেয়াল টাৰা খেয়টী সব হাম জানি।

কেৰগেৰীয়া—All right বাম, dancing চাম, brandy টানি।

মি: কেৰগেৰীয়া—Very well, হামকো একট ১০০ ৰুপিয়াকো টিকট দেও—Supply me ten rupee ticket one and oblige.

Yours faithfully.

অসমীয়া নাটত বেণ্ডা চাৰিত্ৰ:

জুলেখাৰ চৰিত্ৰত বেণ্ডাৰ লক্ষণ আছে। অসমীয়া নাটত বেণ্ডা ভূমিকা, বেঙালী উপযোগী সাজ সজ্জা এয়ে প্ৰথম। ইয়াত আদৰ্শ নাই; আছে বাস্তবতা, আছে নাট্যবসৰ জাবি। বাস্তবৰ মাজতে বস উথলাবলৈ নাট্যকাৰসবে ঠায়ে ঠায়ে অলৌকিক আশ্ৰয় ললে নহয়। ইয়াৰ এটা দৃষ্টত অলৌকিকতা আছে—জুলেখাৰ সজ-সুখ লাভৰ আশাত উজীৰে আহি যেতিয়া ছুৱাখত খুলা মাৰে কোঠাৰ ভিতৰত সোমাই থকা নৰাজনৰ গাৰ ৰূপনি উঠে আৰু জুলেখাই বাঘৰ ছাল এখনেৰে সিন্ধনক ঢাক দি লুকাই থয়। উজীৰক গীতেৰে কুলাই ৰাখিব ধৰিছে, এনেতে ভোগেশ্বৰ আৰু সুৰেশ ৰাহু ওলালহি। তেতিয়া উজীৰজনক ধানখেৰেৰে লুকাই লৈছে। ইয়াৰ পিছত শগুণ কেণ্ডা অহাত তেওঁলোক দুয়োজনকে চৰীৰ তলত লুকাই ৰাখিলে। এইবোৰ দৃষ্ট অবাস্তব। হান্সবল স্ট্রিৰ বাবেই নাট্যকাৰে ইয়াৰ আলম লৈছে। নাট্যকাৰৰ প্ৰথম মেমলীয়া নাট ‘মিথুন’ত হান্সবলৰ বাবে বিমানবিদ অলৌকিক অবাস্তব কথাৰ সংযোগ দেখা যায়, দ্বিতীয় নাট ‘কেনে সজা’ত তাতকৈ বহুত কম; আৰু এই বিষয়ত ই সিখনতকৈ বেছি উন্নত।

ভাষা-গত হান্সবল-সকাৰ-প্ৰচেষ্টা। মাথোন দুই ঠাইতহে কৰা হৈছে; সিও নগণ্য, বেমে, মি: কেৰগেৰীয়া চাহাবী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা। কথাই কথাই ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰে, মহলে ডেওৰ কোনো কথাতে যেন জোৰ নহয়। ডেওৰ আচল নাম কৰ্ণাঘাৰ খাৰঘৰীয়া, কিন্তু ডেও তাক Mr. R. Kergerrya কৰি লৈ আনন্দত বিভোল—“Bravo! যোৰ এতিয়া name টো কেনে beautiful হৈছে—Mr. R. R. Kergerrya, কৰ্ণাঘাৰ খাৰঘৰীয়া name টো খাৰঘোৱা অসমীয়া Villagerৰ দৰে অসভ্য অৰ্থাৎ uncivilised, কানীয়া অৰ্থাৎ opium eating, obcence. যোৰ dressৰ সৈতে nameটো এতিয়াহে fit কৰিছে……” (৪ৰ্ধ দৃষ্ট)।

‘মহৰী’ত মিঃ কল্ল আৰু ‘গাওঁবুঢ়া’ত মিঃ ইয়ং চাহাবৰ মুখত দিয়া ইংৰাজী আৰু খিচিৰী চিন্দী-অসমীয়া বচনসমূহে যিমানখিনি হাত বনৰ খোৰাক যোগাবলৈ সক্ষম হৈছে, ইয়াত পৰা নাই। তথাপিও নেতিওঁ চাহাবজনৰ মুখত ইংৰাজীৰ সোৱাদ আছে; কাৰণ, ভাবভঙ্গী আৰু মাতে-কথাই তেওঁ আৰু কানীয়া অসমীয়া Villagersৰ হৈ থকা নাই। তেওঁৰ হাতৰ পৰা এতিয়া বটল ছুটুচাই হ’ল। জুলেখাক দেখি মিঃ কেৰগেৰীয়া চাহাব উজ্বলিল। তেওঁৰ মনত তাই সবগৰ অপেক্ষৰী “Fairy”—তেওঁৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ’ল—“What I thought that I got” (৬ষ্ঠ দৃশ্য)। ইয়াত দিয়া “ধনলক্ষ্মী আৰু সন্নিৱী বিলাকৰ” চিত্ৰিত যি অলৌকিকত্ব আছে সি নাট্যকাৰৰ ভাবাবেগ প্ৰকাশক মাথোন, হাত্তৰস সঞ্চাৰক নহয়। ধনৰ মায়াত মাৰুছে কিম্বে বিজোল হৈ আত্মসন্মান পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব পাৰে, এনে এটা বাস্তৱ চিত্ৰ প্ৰকাশেই ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য (৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

অমৰ লীলা—তেওঁৰ প্ৰথম গহীন নাট। বিভিন্ন দৃশ্য-সম্বলিত পাঁচ-অঙ্কীয়া অমিত্ৰাকৰ ছ’ত বচিহ এই নাটখনিয়ে লেখকৰ নাট্য কলা-কৌশলৰ বহুল পৰিচয় দাঙি ধৰে। চেঞ্চুপিয়াৰ প্ৰখ্যাত ইংৰাজী নাটক “ৰোমিও আৰু জুলিয়েট” (Romeo and Juliet)ৰ সৰ্গ সৈ হাৰ্মিনী ভাগক সম্পূৰ্ণ ভাৱভাৱী ৰূপ দি নাটখনি যুগুত কৰা হৈছে। ১৯২১ খৃষ্টাব্দ চেঞ্চুপিয়াৰ নাট লিখিছিল। উনবিংশ শতাব্দীৰ কোনো কোনো ভাৱতীয়া ভাৱত এই নাটৰ শত্ৰুবাদ হয় আৰু অসমীয়া ভাষাত চলিহাদেৱৰ হাততেই ১৯১২ খৃষ্টাব্দ ইয়াৰ প্ৰথম ভাষান্তৰ হয়, এয়ে ‘অমৰ লীলা’। কাহিনীৰ ঘটনাস্থল আৰু চৰিত্ৰসমূহ বাস্তৱ-দেশীয় আৰু সৰ্বভাৱতীয়া।

ইংৰাজী নাটকৰ থকা Lord Capuletৰ ভোজ ঘৰৰ বদলি ইয়াত ৰাজপুত সেনাপতি গোবিন্দসিংহৰ বসন্দোহৰ ঘৰৰ দৃশ্য, ৰোমিওৰ বদলি ‘অমৰ’ আৰু জুলিয়েটৰ বদলি ‘লীলা’ৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। Montagueৰ বদলি ৰাজপুত সেনাপতি ‘ভীমসিংহ’ক অৱতাৰণ কৰা হৈছে। ‘লীলা’ গোবিন্দসিংহৰ জীয়েক; ‘অমৰ’ ভীমসিংহৰ পুতেক। গোবিন্দসিংহ বিপক্ষ খেলৰ ৰাজপুত সেনাপতি। উৎসৱঘৰত নিমন্ত্ৰিত অতিথিবৃন্দৰ লগত অমৰসিংহও উপস্থিত। লীলাৰ প্ৰতি থকা মৰম অমৰে তেওঁৰ বন্ধু ভৈৰৱসিংহৰ আগত প্ৰকাশ কৰে। লীলাই অমৰক অন্তৰেৰে ভাল পায়। অৰুচ অমৰ আৰু গোবিন্দসিংহই লীলাৰ পিতৃবৈৰী বিজয়ৰ সৈতে লীলাৰ বিয়াহ স্থিৰ কৰে। গতিকে ভোজমেলত কোনোবাই যদি তেওঁক দেখে, অমৰৰ সৰ্বনাশ হয়। অমৰৰ সৰু-সুখ-প্ৰয়াসিনী লীলা বিবহৃত ছাটি-কুটি কৰি আছে। গোবিন্দসিংহৰ ততিজাক অনন্তই লীলাৰ সৈতে অমৰৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা জানে আৰু তাৰ বাবে অমৰক হুণা কৰে। বংশগত প্ৰতিহিংসাৰ অগনিৰে অনন্তক দেই-পুৰি মাৰে। সেইবাবে এদিন কল্যাণ, অমৰ আৰু অনন্তৰ মাজত অত্ৰ-চালনাও হয়, আৰু তাৰ পৰিণতি ৰূপে অনন্তৰ হাতত অমৰৰ বন্ধু কল্যাণৰ হত্যা ঘটে। সেই অপৰাধত বজাই অমৰক নিৰ্বাসন দিয়া হয়।

বখু সন্ধানীয়ে দিয়া ঔষধ পান কৰি লীলা অচেতন অৱস্থাত পৰি আছিল যাতে অমৰে আহি তেওঁক লৈ যাবহি পাৰে। কিন্তু প্ৰাণ-প্ৰেৰণীক মৃত ঘেন ভাবি অমৰে হলাহল পান কৰি লীলাৰ কাষতে শেষ নিশ্বাস পেলাই চিৰশাস্তি লাভ কৰিলে। অৱশেষত লীলাই অমৰক মৃত অৱস্থাত দেখি ভিত্তি বেপ দি আত্মহত্যা কৰিলে। প্ৰকৃত প্ৰেম স্বৰ্গীয় সম্পদ, কিন্তু বিপদসঙ্কুল। এই আদৰ্শ চমুৰ আগত বাঘি ইংৰাজ নাট্যকাৰে ছুটা পৰম্পৰ-বিবোধী শত্ৰুপক্ষৰ মাজত মিলন-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল। অসমীয়া নাট্যকাৰেও তাৰেই অনুকৰণত অমিত্ৰাকৰ হৃদয় অমৃত বাণী শুনাইছে—

বম্বা “চোঁৱা আজি তোমালোকে

বংশ পৰম্পৰাগত

শত্ৰুতাৰ শেষ পৰিণাম

গোবিন্দ —( ভীমসিংহক মাৰটি ; ভীম সিংহ !

খাহা আন্ধি কোলাকুলি কৰো গঢ়িবাৰ।

“ কমা অপৰাধ মোৰ,

পাৰ্শ্বৰ পেনাওঁ চুমো

অতীতৰ ভীষণ বিবাদ।”

নাট্যকাৰৰ কল্পনা-ৰাজ্যত অসমীয়া তথা সৰ্বসাধাৰণীয় চিত্ৰ আৰু পৰিৱেশ মাজত কিদৰে ক্ৰিয়া কৰিছে তাৰ চানেকিৰ অভাৱ নাই। অমৰ লীলাৰ শেষ শোকাৱহ পৰিণামলৈ লক্ষ্য কৰি ভীমসিংহই “সত্যযুগি” নিৰ্মাণ কৰি দীৰ্ঘস্থিত বাণীবলৈ বিচাৰে। গোবিন্দসিংহৰ মতে -

“প্ৰেমৰ যজ্ঞত চুমো

উছৰ্গা কৰিলে প্ৰাণ !

পূৰ্ণাহতি নিলে আৰু শত্ৰুতাৰ ভাব।”

( ৫ম অঙ্ক )

বজাই কয় যে এই নব দম্পতিৰ “চিত্তান্তৰ” সংৰক্ষণ কৰিব লাগে। এওঁলোকৰ প্ৰেমক নাট্যকাৰে গোপী-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ সৈতেও তুলনা কৰি এঠাইত কৈছে যে এই “জীৱন-যমুনাত—

“গোকুল আকুল কৰি বাজিব স্তামৰ বাঁহী।

মূল ঈংৰাজীত এইবোৰ পোৱা নাযায়।

সেইদৰে “দেৱাঙ্গনা”, “বনধেৱী” আৰু “নৰ্ত্তকী”গণৰ নৃত্যগীতত যি পৰিৱেশ উদ্ভাবিত হৈছে সিও সৰ্বসাধাৰণীয়। বেজ, বাতকাৰ আদিৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় পট-ভূমিত অসমীয়া চৰিত্ৰ স্থিতি হৈছে। ইয়াৰ বেজজন অনা-অসমীয়া ‘কেন্দাচাৰ’ সদৃশ। তেওঁ মিচাই-মিচাই কথাৰ মহলা মাৰি জনসাধাৰণৰ মন তুলাই ধন উপাৰ্জন কৰে, যেনে “ভাল ভাল দৰব কাক লাগে? সকলো বেয়াবৰ দেৱাই আছে। পেট কামোৰণি,

মূৰফুৰণি, জৰখাপৰি, কাণগাড়, থহকাৰ, ছটপিত্ত, অন্নপিত্ত, কুষ্ঠৰোগ, খাতু দৌৰলা, মেহ-প্ৰমেহ ..... আদি।”

নাট্যকাৰৰ ভাবানুবাদ গৈলীৰ চানেকি স্বৰূপে তলত এছোৱা তুলি দিয়া হ'ল -

## ২য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য

( আঁতৰত লীলা বহি থাকে। অমৰৰ প্ৰৱেশ।

অমৰ-

“যাব অঙ্গে পোৱা নাই এটিও আঘাত

দেখিলে আনৰ গাত

মাৰে মাথো বিজ্ঞপৰ হাঁহি।

ই কি।

কিহৰ পোহৰ সোৱা আছে পিৰিকীয়ে ?

অ' বুজিলো,- উদয়াচল সেয়ে ;

লালা-সুখ্য নববাগে হৈছে উদয়।

ওলোৱা হুকম !

পিয়লীয়া স্নোনবাইক এধা ততালিকে।

তোমাক শুৱনী দেখি তাতোতোকৈ

সঁতা পৰি হল দেখি বিবস বয়ান।

মানস প্ৰতিমা মোৰ।

হায়। জানিলাইতেন যদি

এনম যাতনা মই সহিছো কিমান !

মোঁতা মানিছে হ'লা।

ক'ণ নাই নাই কোৱা এণো,

নাই মতা সমূলি গুণেৰে।

নাই মতা নেলাগে মাতিব

চকুৰ পচাৰে তেওঁ

দিছে হায় প্ৰাণ-ভৰা মৰম-জাননী।”

ইয়াত লীলা সুখ্য, মানস-প্ৰতিমা, মৰম-যাতনা, মৰম-জাননী আদি ৰূপকল্পই প্ৰকাশভঙ্গীৰ মৌলিকতা আৰু প্ৰসাদ গুণৰ পৰিচয় দিয়ে। তলত উল্লেখ কৰা মূল ইংৰাজী ৰচনা গুণৰ সৈতে ইয়াৰ তুলনা কৰিলেই নাট্যকাৰৰ ৰচনা শক্তিৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব--

Romeo—

“He jests at scars that never felt  
a wound—

( Juliet appears above at a window )

But soft ! What light through  
 Yonder window breaks ?  
 It is the east, and Juliet is the Sun !  
 Arise fair sun, and kill the envious moon,  
 Who is already sick and pale with grief,  
 That thou her maid art more fair than she ;  
 Be not her maid, since she is envious ;  
 Her vestal livery is but sick and green,  
 And none but fools wear it ;  
 Cast it off.  
 It is my lady ; O it is my love !  
 O that she knew she were !  
 She speaks, yet she says nothing  
 What of that ?  
 Her eye discourses,  
 I will answer it. "

( 2nd Act 2nd Scene )

চেক্সপিয়েৰৰ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা ( 'prologue' ) ত নাট্য-বস্তুৰ উল্লেখ আছে, কিন্তু অসমীয়া নাট্যকাৰে তালৈ আঙকাণ কৰি "মধুমিজনৰ ৰাগিণী তানি" প্ৰেমগীত গাই অমৰ লীলাৰ কল্কৌয়া মিলন-ধ্বনি তুলিছে মাথোন। অগ্ৰাচ্ছ দুই চাৰিখন পূৰ্ণৰত্নী অসমীয়া নাটত থকাৰ দৰে এই নাটতো চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত গীতৰ উপৰিও সখী, নৰ্দকী, বনদেৱী, দেৱাঙ্গনা আদিৰ গীতৰ সমাবেশে নাটখনিক সঙ্গীত-মণ্ডপ কৰি তুলিছে; "সখীসকল"ৰ প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনাসূচক প্ৰেমগীত ( "প্ৰস্তাৱনা" ) এটিৰে নাটখনিৰ গাঁৱনি মেলা "দেৱাঙ্গনা সকলৰ" বন্দনা গীত এটিৰে ইয়াৰ সমাপ্তি ঘটোৱা হৈছে। শেষৰ গীতত স্বৰ্গগন্ত মৰ নাট্যৰ যুগল মূৰ্ত্তি সম্মুখত ৰাখি দেৱাঙ্গনাসকলে পুষ্পমালাৰে যুগল মূৰ্ত্তিক বন্দনা জনায়—

হৈ যুগল মূৰ্ত্তি বিতোপন

বন্দো চৰণ ফুলৰ মালাৰে।"

দেৱাঙ্গনাসকলৰ এই গীতে আৰু প্ৰথমৰ প্ৰস্তাৱনা গীতে নাটখনিৰ প্ৰাচীনত্বৰ বোল দিয়ে, অপ্সৰী, বনদেৱী আৰু দেৱাঙ্গনাসকলৰ মূৰ্ত্তি আবিৰ্ভাৱে ইয়াত অলৌকিকতাৰ পৰশ পেলায়। মূল ইংৰাজী নাটখনিৰ এইবোৰ পোৱা নাযায়। নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবেই এনেবোৰ সংযোগ অসমীয়া নাটত পূৰ্ব-প্ৰাণিত। একো একোটা আৱেগ-নিৰেধন মূহুৰ্ত্তৰ ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে চৰিত্ৰৰ মাতকথাৰ লগতে গীতৰ লম্বাৰেণ কৰা হৈছে। অমৰৰ সঙ্গ কামনা কৰি লীলাই সন্ধিয়া ফুলনিত বহি অকলসৰে একমনে গীত গায়—

"মাতিলো তোমাক কাতৰ পৰাণে

আহী প্ৰাণসখা কাবলৈ।"

( ৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য )

পূৰ্বৰ ধেমেলীয়া নাটলিখকসকলৰ দৰেই হান্তবসৰ উদ্দীপনৰূপে চলিহাদেয়ে ঠায়ে ঠায়ে ভাষা আৰু ঠায়ে ঠায়ে ভাব-ভাষা আৰু পৰিস্থিতি কেউটাকে গ্ৰহণ কৰিছে। ‘অম্বৰ-লীলা’ নাট অহৰুত হোৱা বাবে পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হান্তবসৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হোৱা নাই। গতিকে ঠায়ে ঠায়ে ভাষাৰ যোগেদিয়েই এনে চেষ্টা দেখা যায়। জীমলিংহৰ পক্ষৰ অন্তৰ্ভুক্ত চৰিত্ৰবসৰ নন্দৰাম আৰু মনোহৰৰ কথা-বতৰাত ইয়াৰ উদাহৰণ বৰ্ত্তমান। নন্দৰামে কথাই কথাই আঁতৰি গৈছে “কিবা বুলিছেনে” আৰু মনোহৰে “হেৰ’ কটা” বুলি কয়। এইবোৰ কথাৰ লব্ধ মাথোন, অৰ্থৰ সৈতে কোনো সঙ্গতি নাই, অথচ অসমীয়া মানুহ বহুভেদেই এনেভাবে এইবোৰ প্ৰয়োগ কৰে। নন্দৰাম আৰু মনোহৰ দুয়ো অসমীয়া সাঁচত গঢ়ি তোলা সাধাৰণ গাঁৱীয়া মানুহ, গতিকে ই বৰ সৃষ্টিৰ উৎকৃষ্ট সফল।

অইন এঠাইত আছে, “পেলুৰ দেৱাই, খবৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই” সকলো আছে, কাক লাগে?”

(৪য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

ইয়াত ৰোগৰ সুদীৰ্ঘ নামান্বৰণ আৰু শেষত উল্লেখ কৰা “প্ৰেমৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই” কথা কেইখাৰত ভাষা আৰু ভাবগত হান্তবসৰ উপাদান নিহিত।

বংপুৰে কথা কয়—বৈষ্ণৱ যুগৰ অক্ষীয়া নাটৰ আংশিক আদৰ্শত ৰচনা কৰা হ’ল এখনি ক্ষুদ্ৰ হৃদ-বন্ধ সলাপ, ৰচনা আৰু প্ৰকাশ কাল ১৯৫৬ চন।\*

অক্ষীয়া নাটৰ লক্ষণ মাত্ৰ এই দুটা বিষয়ত :—

(১) আদিৰ পৰা অন্তলৈকে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা, (২) এক-অঙ্ক-বিশিষ্টতা। বান্দৰোৰ বিষয়ত লিখকৰ উদ্দীপ্ত মৌলিকতা লক্ষণীয়। নাট্য-বস্তু কল্পনামূলক। অতীত বংপুৰ তথা অসমৰ ভাস্কৰ্য্য-স্থাপত্য বিজ্ঞা আৰু ঐতিহ্যৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ অশেষ মোহ আৰু আকৃষ্ট ইয়াত প্ৰতিফলিত হৈছে। সেয়েহে বংপুৰ আৰু বংপুৰৰ বিশিষ্ট বাছকবনীয়া সম্পদৰাশী সৃষ্টিমণ্ড কৰে কবি-কল্পনাত প্ৰতিভাত হয়, এই সম্পদসমূহে নিজৰ নিজৰ অতীত গোঁৱৰ স্বৰ্গৰ একোবাৰ আনন্দত অধীৰ হৈ পৰে, একোবাৰ আশ্বিৰ জুঁদাৰ কথা স্বৰ্গৰ নিৰাশাৰ জয়নিয়াহ চাবে। চৰিত্ৰকাৰত কল্পনামূলক কৰা সৃষ্টিমন্ত স্থান আৰু সম্পদসমূহ—বংপুৰ, বংঘৰ, কাৰেংঘৰ, শিৱদ’ল, শিৱসাগৰ, গড়গাওঁ, আজানপীৰৰ দুৰ্গ, গোঁৱীসাগৰ, নামদাং শিলশাকো, বংনাথ দ’ল, জয়দ’ল আৰু ঘনশ্ৰাম মন্দিৰ।

সূত্ৰধাৰৰ বাহিৰে বাকী আটাইবোৰ চৰিত্ৰই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত নিজৰ নিজৰ বক্তব্য নিবেদন কৰে। পাতনি মেলা হৈছে সূত্ৰধাৰৰ ব্ৰজাৱলী-গদ্যী ৰচনেৰে এইদৰে—“ভো ভো সভাসদলোক! আছু বংপুৰ আৰু বংপুৰৰ প্ৰধান সম্ভান সৰে নিজৰ নিজৰ জীৱন কাহিনী বখানি শুনাব। তাহে সকলোৰে সাৰধানে শুনাহ—।”

সূত্ৰধাৰৰ এই ৰচনাকাকিত অক্ষীয়া নাটৰ অল্পকণত “শুনহ” বোলাৰ লগতে “দেখহ” শব্দটোও থকা উচিত আছিল। কিন্তু যিহেতু নাটখনি প্ৰথমতে অনাৰ্তাৰ বাবে ৰচিত সেইবাবেই “দেখহ” শব্দটো বাদ পৰিল।

\* এই চমক ৩০ এপ্ৰিলৰ দিনা গুৱাহাটী অনাৰ্তাৰ ক্ষেত্ৰৰ যোগেদি নাটখনি প্ৰচাৰ কৰাও হৈছিল।

প্ৰতিটো চৰিত্ৰই সূত্ৰধাৰে পৰিচয় কৰি দিয়ে এইদৰে, যেনে—“শিৱসাগৰে বোলা”, “গড়গাঁৱে বোলা” ইত্যাদি। বচনাধীনত নাটকীয় ধৰ্ম বিশেষ নাই; নাট্য-বস্তৱ অতি আৱশ্যকীয় ধৰ্ম, যেনে, সূচনা, পৰিপূৰ্ণতা, সমাপ্তি আদিৰ অভাৱ। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা নাই। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই আত্ম-কাহিনী নিবেদন কৰিয়েই ক্ষান্ত, চৰিত্ৰবোৰ স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ আৰু বিক্ষিপ্ত। অৱশ্যে মংলাপ-সমূহত কবিৰ উজ্জল দেশপ্ৰেম ফুটি উঠা দেখা যায়; অসমৰ অতীত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি কবিৰ আন্তৰিক প্ৰাৱ-ভক্তিৰ চিন স্পষ্ট। সকলোবোৰ চৰিত্ৰই অতীত আত্ম-গৰিমা স্বৰ্ৱৰি স্মৃতি আৰু বলিষ্ঠ ৰূপে দেখা দিছে।

“বাহিৰত মোৰ পকে চুলি  
ভিতৰত- বাজে মো- স্তুলি।”

আকৌ,—

“ভাগি গ’ল বীণখনি ছিগি গ’ল তাঁৰ  
ৰৈ গ’ল অৱশেষ অমিয়া জোকাৰ।”

গদ্যনাথ বেজবৰুৱাৰ এই পদ দুফাকিৰ মধ্য ‘ৰংপুৰ’ চৰিত্ৰৰ বচনত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে—

“বয়সে প্ৰবীণ হৈও  
আজিও নবীন মই,  
চিৰানন্দ, চিৰযৌৱন মূল ময় মোৰ,  
হিয়া মোৰ সতেজ সবল।  
ভাগিল যদিও মোৰ মধু বীণখনি  
ৰৈ গ’ল অৱশেষ অমিয়া জোকাৰ—।”

বন্ধৰ আৰু কাৰেংঘৰৰ বচনত কিঞ্চিৎ বিষন্ন ভাবো দেখা যায়।

‘শিৱসাগৰ’-চৰিত্ৰত কবিয়ে প্ৰকৃত সেৱক আৰু সাম্যবাদীৰ মহামজ্জ উচ্চাৰিত কৰি শিৱসাগৰক নতুন ৰূপে কল্পনা কৰিছে অধিকাৰ মানস সন্তান ৰূপে—  
শিৱসাগৰ—

“ৰজা প্ৰজা সকলোৰে ধৰিছো যোগান।  
আচলত ধৰি আছো ত্ৰিযুক্তি মন্দিৰ—  
শিৱ, নিফু আৰু দেৱী হ’ল,  
শাক্ত, শৈৱ, বৈষ্ণৱৰ সেৱাৰ কাৰণে।”

১৯২০ চনত ৰচিত চলিহাদেৱৰ ‘অমৰ-লীলা’ নাটকত অগ্নিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দৰ যি তৰঙ্গায়িত গতি আৰু কল্পনাৰ বিলাস দেখা গৈছিল, প্ৰায় দুকুৰি বছৰ পিছত ৰচিত এই নাটকাত ভাৱ ভালেখিনি হ্ৰাস হৈছে। ই যুগ-প্ৰভাৱ। আজিৰ যুগত ভাষাই অলঙ্কাৰ শিক্তিৰ নোথোজে, ছন্দই স্বইচ্ছাতে সাৱলীল গতি লয়। তদুপৰি অনাতীৰৰ উপযোগী কবিৰ বাবেও নাট্যকাৰ বহু বিষয়ত সংযত হ’বলৈ বাধ্য হৈছে। নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই “নাটিকা” (‘Dramatic monologue’)। কিন্তু সংস্কৃত নাটিকাৰ সংজ্ঞাৰ সৈতে ই খাপ নেখায়। ই সম্পূৰ্ণ অকীয়া নাটো নহয়, কিন্তু অকীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন এবিধ ক্ষুদ্ৰ ৰূপক।



## পদ্ম চলিহাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ সঙ্কলন

(১) তেওঁৰ নাটবোৰ সজীত-বহুল; প্ৰত্যেকখনৰে আদি আৰু অন্তৰ্ভুক্ত একোটাটক গীত আছে। ‘অমৰ-লীলা’, ‘নিমজ্ঞ’ৰ আৰম্ভণী গীত ‘প্ৰস্তাবনা’। কিন্তু ই সংস্কৃত ‘প্ৰস্তাবনা’ৰ সংজ্ঞাৰ লগত অমিল। প্ৰকৃততে দুয়ো ঠাইতে ই প্ৰেম-গীত মাথোন। ‘কেনে মজা’ত এই আৰম্ভণী গীত কাছিম আৰু জুলেখাৰ বৈত-সজীত। ধূলমূল ভাবে তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সজীত-সমূহক তিনিভাগত ভগাব পাৰি—

(ক) সময়ত সজীত :—যেনে,

‘অমৰ-লীলা’ত :—সখীসকলৰ গীত (১য় অঃ ৩য় দৃশ্য, ৩য় অঃ ২য় দৃঃ), নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (২য় অঃ ১ম দৃঃ), বনদেবীসকলৰ গীত। ৫ম অঃ ২য় দৃঃ), দেৱাঙ্গনাসকলৰ গীত (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ);

‘কেনে মজা’ত—ধনলক্ষ্মী আৰু সঙ্গিনীসকলৰ গীত ৩ষ্ঠ দৃঃ)

‘নিমজ্ঞ’ত—নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (১ম অঃ ১ দৃঃ), পণ্ডিত সকলৰ ধেমেলীয়া গীত (১ম অঃ ২য় দৃঃ)।

(খ) বৈত-সজীত ‘বংপুৰে কথা কথা কয়’ত বাহিৰে প্ৰতিখনতে বৈত-সজীত আছে। ‘কেনে মজা’ বৈত-সজীত-প্ৰধান নাট বুলিলেও অত্যাধিক নহয়। সম্পূৰ্ণ সম্পন্ন এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত সৰ্বমুঠ আঠোটা বৈত-সজীত সন্নিৱিষ্ট।

‘নিমজ্ঞ’ত বিদূষক-বিদূষক-পত্নীৰ (১ম অঃ ৩য় দৃঃ), ‘অমৰ-লীলা’ত কল্যাণ আৰু ভৈৰৱৰ (৩য় অঃ ১ম দৃঃ),

(গ) ব্যক্তিগত সজীত, যেনে,—‘কেনে মজা’ত জুলেখাৰ গীত, ‘নিমজ্ঞ’ত বিদূষকৰ গীত, লচ্মন তেলীৰ হিন্দী গীত, ‘অমৰ লীলা’ত লীলাৰ গীত, বসুন্ধৰাৰ গীত উল্লেখযোগ্য।

গীতবোৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ ‘ফুলনি’ৰ ‘মালী’ নামৰ সাৰ্থকতা উপলব্ধি কৰা যায়।

(২) হাস্যৰসৰ অৱলম্বন—তেওঁৰ কোঁতুক স্থিতিৰ অৱলম্বন প্ৰায়েই তথাকথিত শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি, অথবা অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ আদি (যে: ‘নিমজ্ঞ’ত দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈত, বৈয়াকৰনিক আদি; ‘কেনে মজা’ত অসমীয়া আমোলা, বঙালী আমোলা, চাহাবী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা, নবাব, উজীৰ প্ৰভৃতি; ‘ধনলক্ষ্মী’ অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ, ‘অমৰ-লীলা’ত ‘দেৱাঙ্গনা’ অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ)।

(৩) সংস্কৃত প্ৰভাৱ গুৰুগতীৰ সংস্কৃত শব্দ আৰু অলঙ্কাৰৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ ৰচনা প্ৰায়ে সুস্থ আৰু বলিষ্ঠ কৰিছে (‘অমৰ-লীলা’ত ৰঘুন্ধন সংস্কৃত পণ্ডিত, সংস্কৃত ভাষাৰ ‘উবা-স্ততি’ৰে তেওঁ যুক্ত অৱতীৰ্ণ হয়, তেওঁৰ বচন সংস্কৃত শব্দ-বহুল। এওঁৰেই মূলতঃ সংস্কৃত নীতি-বচন—“শনৈঃ পদ্মাঃ শনৈঃ পদ্মাঃ শনৈঃ পৰ্বত-লঙ্ঘনম্”। ত্ৰীচৰিত্ৰ লীলাৰ মূলতো সংস্কৃত সাহিত্যৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য-গতী বচন দুই-চাৰি আধাৰ তনা যায়। নিশাদেৱীক আহ্বান কৰি তেওঁ কয়—“যোৱা শীঘ্ৰে অন্তাচললৈ—সুৰ্য্যৰথবাহী” হেৰা বেগাল ভুৱজ—আনাতৈ নিশাদেৱী ভৱসা-বসনা।” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)

## শৈলধৰ ৰাজখোৱা ( খৃ: ১৮২২—১৯৬৮ )

বিভাৱতী ( ১৯১৮ )

অসম গোঁৱৰ ৰা অৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ—( ১৯৩২ )

১৮২২ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। তেওঁ ১৯০৯ চনত এণ্ট্ৰেন্স পাছ কৰি ১৯১৪ চনত বি-এ ডিগ্ৰী লাভ কৰে আৰু তেতিয়াৰ পৰাই কৰ্মময় জীৱন আৰম্ভ হয়। তেওঁ ব্যৱসায় কৰিছিল, শিক্ষকতা কৰিছিল, আৰু চব্‌ডেপুটি কলেক্টৰ, একট্ৰা এচিষ্টেণ্ট কমিছনাৰ আদি গধুৰ চৰকাৰী চাকৰিও কৰিছিল। কেই বছৰমান গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কোষাধ্যক্ষ পদো গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। কবিতাবে তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয়, 'নিজৰা'ত তেওঁৰ উৎকৃষ্ট কবিতাসমূহ থুপাই ছপোৱা হৈছে; ৰাজখোৱা 'নিজৰাৰ কবি' ৰূপে খ্যাতিমন্ত।

বিভাৱতী—তেওঁৰ প্ৰথম নাট 'বিভাৱতী' পাঁচ-অঙ্কীয়া ছন্দবদ্ধ। বিভাৱতী মহাকবি কালিদাসৰ পত্নী। এটা কিংবদন্তিৰ পটভূমিত নাটখনি ৰচিত। প্ৰথম খণ্ডত কালিদাসক জঘামূৰ্খ ৰূপে অঙ্কিত কৰা হৈছে। চতুৰ পণ্ডিত এদলৰ মধ্যস্থতাত এই মূৰ্খৰ সৈতে গুণী-জ্ঞানী বিদুষী কন্তা বিভাৱতীৰ বিবাহ সম্পন্ন হয়। বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটি যোৱাৰ পিছত স্বামী-স্ত্ৰীৰ অসুখীয়া জীৱন আৰম্ভ হয়। স্ত্ৰীৰ অসহনীয় গালি শুনিত অতীষ্ট হৈ তেওঁ বিদ্যাশিক্ষা কৰিবলৈ ঘৰৰ পৰা আঁতৰ হৈ প্ৰবাস খাটেগৈ আৰু শেষত পাণ্ডিত্য গুণেৰে বিদূষিত হৈ ঘৰলৈ উলটি আহে। গৰিভা স্ত্ৰীয়ে তেওঁক পণ্ডিত হৈ অহা বুলি জানিব নোৱাৰি তেতিয়াও তেওঁলৈ সন্দেহ চকুৰে চাই অহাৰ কাৰণ কি সুধিলে। কালিদাসে উত্তৰত ক'লে "অস্তি কশ্চিৎ ৰাক্-বিশেষঃ"। বিশেষ এবাৰ কথা আছে। বিভাৱতীয়ে তথাপিও বিশ্বাস নকৰাত কালক্ৰমত কালিদাসে বাক্যাবাৰৰ প্ৰতিটো শব্দেৰে আৰম্ভ কৰি একোখন কাব্য ৰচনা কৰিলে; 'অস্তি' শব্দেৰে 'কুমাৰ-সম্ভৱ', যেনে "অন্ত্যন্তৰঙ্গাম্ দিশি", 'কশ্চিৎ' শব্দেৰে "স্নেহদূত" যেনে "কশ্চিৎ কান্তা-বিবহ গুৰুণা", 'ৰাক্' শব্দেৰে 'ৰঘুবংশ' যেনে "ৰাগৰ্থ"। অৱশেষত এইজনী তথা-কথিত মূৰ্খলোকেই গৈ পৃথিৱীত অদ্বিতীয় কবি ৰূপে যশশ্ৰী লাভ কৰি ভাৰতবাসীক ধন্ত কৰিলে।

কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে পুৰুষৰ প্ৰতি স্ত্ৰীৰ এনে বাক্য-বাণ পুৰুষৰ ওপৰত স্ত্ৰীৰ অবাছনীয় প্ৰভাৱশূন্যক; সেয়েহে, তেওঁলোকে এই নাটখনৰ বিৰুদ্ধে বহুতো কটু সমালোচনা কৰিছিল ( ১৯১৮ চনৰ 'আসাম বান্ধৱ' প্ৰঃ )। কিন্তু এনে কটুৱাৰে নাট্যকাৰক দোষত পেলাব নোৱাৰে; কিয়নো, ই যথোনে লৌকিক উক্তি বা কিংবদন্তি; আৰু নাট্যকাৰে যি ভৱিষ্যত তেনেভাবেই তাৰ নাট্যৰূপ দিছে। বিভাৱতীয়ে প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থী কালিদাসক এইদৰে ভাঙিলা কৰিছিল—

"খিক্ তোৰ উচ্চ আশা। ততুৱা  
হুহুৰ হই পাব খোজ যজ্ঞ ভাগ?"

.....

নাৰাৰ আভৰি বহি আশোন যনেৰে

লাঠি মাৰি বাজ কৰি থ'ম চুহাবত।"

( ৩য় অঃ ৪র্থ দৃঃ )

শেষত বিত্তাৱতীৰ অহুতাপ আহিল আৰু পূৰ্ব প্ৰথাৰ প্ৰতি সমৰ্থন জনাই তেওঁ কৈছে

"মোৰ দৰে উচ্চ শিক্ষা।

পাই আওহেলা কৰে যদি জিৰোতাট

পূৰ্বপৰ সমাজ বান্ধনী মিৰিচাবে

তেনে শিক্ষা সমাজে আমাৰ।

জিৰোতাৰ স্বাধীনতা চমুজিব আমাৰ দেশত।"

( ৪য় অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ )

এই নাটখনি কোনো শ্ৰেণীত সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ টান। খেত্ৰস্পিয়েশ্বৰ দৰে মহাকাবি কালিদাসৰ আবিৰ্ভাবৰ স্থান-কাল অথবা জীৱন-বৃত্ত সম্বন্ধে খাতাভাৱে জানিবৰ উপাস নাই; নাট্য কাহিনী লৌকিক আখ্যান আৰু জনশ্ৰুতি ( বা কিংবদন্তি ) ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা হৈছে। কালিদাসৰ নাটগটো মাজ ঐতিহাসিক। নাট্য কাহিনীয়ে ইতিহাসৰ কোনোটো ৰেখাকে স্পৰ্শ কৰা নাই। গতিকে ইয়াক ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰিব নোৱাৰি। বিত্তাৱতী আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি জনশ্ৰুতিৰ ওপৰত ভেজা দি নাট্যকাৰে এটা সমাজ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে; পুৰুষৰ ওপৰত নাৰীৰ অতুল প্ৰভাৱ দেখুওৱা হৈছে। লগতে দেখুওৱা হ'ল পুৰুষৰ পৌৰুষত্বৰ অপাৰ মহিমা আৰু অধ্যায়ৰ উচিত ফলপ্ৰসাদি। এই বিষয়ত ই আংশিকভাৱে চৰিত্ৰমূলক সামাজিক নাটৰ শাৰীত পৰে। অইন এক যুক্তিত ইয়াক কৃষ্ণক নাট ৰূপেও ধৰিব পাৰি। বিত্তাৱতীৰ চৰিত্ৰত বিত্তা আৰু বংশ-বৰ্ণাদাৰ গৌৰৱ আৰোপ কৰি আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰত অধ্যায়ৰ অদ্ভুত পৰিণাম দেখুৱাই নাট্যকাৰে পোটেই নাটখনকে কৃষ্ণক স্বৰূপে নিৰ্গাণ কৰিছে। 'সাধনাৰ সন্ধিলাভ' এই আদৰ্শ কালিদাসৰ জীৱনত প্ৰতিফলিত—

"অপমান পাই, লজিলা ইবাৰ

মহাশক্তি একাগ্ৰতা সাধনাৰ মূল।"

( ৪র্থ অঃ ৩য় দৃঃ )

চতুৰ্থ অঙ্কত দয়া, মায়া জ্ঞান আৰু বনদেৱীক যুগ্মিত কৰি অন্তিম চৰিত্ৰৰ দৰে প্ৰতিষ্ঠাপন কৰা হৈছে। শব্দ গোছাৰীৰ 'পৰীক্ষা' নাটতো এনে এটা সাংকেতিক ৰীতি হুস্পট। 'বিত্তাৱতী' পাচ-অকীয়া ছন্দ-বহুল মঞ্চ-সফল মিলনান্ত নাট ( 'কমেঠি' )।

[ স্থানান্তৰত পৰৱৰ্তী আপাত্ত হেম শৰ্মাৰ 'কালিদাস' ( ১৯৫১ ) ৰ:]

### স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ ( বা অসম গৌৰৱ )

স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ ৰাজত্বকাল প্ৰায় একুৰি সোতৰ বছৰ ( ১৬১১-১৬৪২ খৃঃ )। এই স্বৰ্ণীৰ্ণ কালছোৱাৰ ভিতৰত অসম ইতিহাসৰ পাত কতখিলা যে লুটি খালে! অসম-মোগলৰ ৰণত তুৰ্বকৰ মৃত্যু হ'ল; কামৰূপ অঞ্চল কিছুদিন মোগলৰ অধিকাৰত থাকিল; বাবাকৰে হাজোত থানা পাতিলে আৰু তাতে আথেক আৰু কেবা গোহাঁইৰ পৰা অসমৰ নব-নিৰ্দ্ধাৰিত সীমাৰ কথা জানি লৈ সীমাৰ ভিতৰত বেহা-বেপাৰ চলাব ধৰিলে। কিন্তু ৰাজ-আজ্ঞা অহুসৰি যেতিয়া বঙালৰ হাতায়তত বাধা পৰিল, তেতিয়া উভয় পক্ষৰ মাজত ৰণ-শিঙা বাজি উঠিল। শিঙীৰত আবাকৰ ( বাবাকৰ ) প্ৰভুতি বহুতো বঙাল কটা গ'ল। কেইবছৰমান বিৰতিৰ পিছত মানা কাৰণত উভয় পক্ষৰ মাজত তুইজুইৰ দৰে উমি উমি জলি থকা হিংসানল পুনৰ জলি উঠিল। মোগলৰ মহামিত্ৰ সজাজিত অসম সোমালহি; মাজুলী, হাজো আদি ঠাইত তুমুল ৰণ হ'ল। পৰাজিত বহুতো বঙালে বজাৰ বশুতা স্বীকাৰ কৰি ডাঙৰীয়া সকলৰ বিৰুদ্ধে সঁচাই-মিছাই বহুতো কথা বজাত লগালে। টুটকীয়াৰ কুট চক্ৰান্ত বুজিব নোৱাৰি বজায়ে কেবাজনো উচ্চ বিষয়াক বধ কৰালে। কাঁড়ী-বাৰুতিবোৰ ভাগৰি পৰিল। উভয় পক্ষৰ সন্মতি-লাপেঞ্চে অস্থায়ীভাবে হলেও সন্ধি-স্থাপন হ'ল।

'দেওধাই অসম বুৰঞ্জী'ৰ মতেও কেবাখনো ৰণৰ অন্তত বহুতো বঙালে বজাৰ বশুতা স্বীকাৰ কৰিলে আৰু বজাই তেওঁলোকক ভৰলী পাৰ কৰি আনিলে, "আথেক গোহাঁইক দিখোঁৰ বৰবাটত হাৰিৰ হতুৱাই ছাল ছেলাই মাৰিলে। আথেক গোহাঁইৰ জীয়েক মোহনপুৰীয়াক দিখোঁৰ পানীত বান্ধি পেলালে।" চামখৰাত লাক্ষ্মীকন প্ৰমুখ্যে কেবাজন উচ্চ বিষয়াক শাস্তি দি মৰালে।

হৰকান্ত সদৰামিনৰ 'আসাম বুৰঞ্জী' মতে মোগল বাদচাহৰ তৰফৰ পৰা চৈয়দ বাবাকৰ আৰু সজাজিতে অসম দেশৰ চলাচল বুজিবৰ মনেৰে বেপাৰৰ ছলে এজন "গোমস্তা" পঠিয়াইছিল। আমাৰ ৰাজ-বিষয়াই এই গোমস্তাক কাটি নাওব বস্ত-বাহানিবোৰ লুটি নিলে। এই কথাৰ সন্ধান পাই সজাজিতে ৰাজ-উৰাল লুটি-পুতি প্ৰতিশোধ ললে। কথাৰ গতি বিষম যেন পাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহই প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে—তেওঁ হুত কোচ ৰাজ্য কাঢ়ি লব, মোগল সৈন্ত অপসাৰণ কৰিব। ইয়াতেই অসম-মোগলৰ যুদ্ধৰ সূত্ৰপাত। E. A. Gait চাহাবৰ 'History of Assam'ৰ মতে—

আহোম-কছাৰী সংঘৰ্ষ কালত বহুত যেতিয়া স্তম্ভৰ গোহাঁই আছিল, স্তম্ভৰে স্তম্ভ ভাবে ঘোষণা কৰিলে যে কছাৰীয়ে যদি ৰাজহ আদায় নকৰে, তেওঁলোকে মাইবং অধিকাৰ কৰিব। এনে সময়তে স্তম্ভৰ-পুত্ৰ আথেক কিবা কাৰণত বজাৰ বিৰোধী হৈ উঠিল আৰু কৰ্ত্তব্যৰ প্ৰতি আওকণীয়া হ'ল। চেলু পাই ভীমদৰ্শৰ অধীনত কছাৰীয়ে স্তম্ভক বধ কৰিলে। মোগলে স্ত্ৰযোগ পাই নতুন বলে বলীয়ান হৈ আগবাঢ়ি আহিল আৰু বহুত আহোম শক্তিক পৰাজিত কৰি আথেকৰ ওপৰত বজাৰ বিৰূপ মনোভাৱ জগাই তুলিলে; বজাই আথেকক বিষয়-বাবৰ

পৰা স্থানচ্যুত কৰিলে; ইপিনে গছত তুলি গুৰি বটা তেওঁৰ আহাৰ-বিহাৰৰ সৰী কেইজনমানে ভেঙক বজা পতা হব বুলি উচুটীয়াই দিয়াত সিন্ধন সৈ (বহন ববন্ধকনব হবে) অসম-অভিধানৰ মানস কৰি বন্ধদেশৰ নবাবৰ আজয় লগলৈ। সেইবতে বন্ধনবাব কাচিমখাই চৈয়দ হাকিম আৰু আবাকাবক (আবাকবক) সৈন্তবাহিনীৰে অসম অজিমখে পঠিয়ালে। লগত আহিল সাত ঘাটৰ চেঙেলী নবাবৰ ডলতীয়া হিন্দু-বজা সজাজিত আৰু পূৰ্বৰ আহোম সেনাপতি প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ আৰ্থক। কলং-পাৰত (কলিয়াবৰত) আহোম মোগলৰ সঙ্গ্ৰাম হ'ল; প্ৰথম ঘাতত মোগল জিকিল আৰু সিহঁতৰ গুৰুখনি দেখি বিতীৰ্য্যবাব আহোম সেনা পিছ হুইকি আহিল। ইপিনে জাতি-বোহৰ বিতীৰ্য্যকাই আৰ্থকৰ মন ঘূৰাই পেজালে, তেওঁ মোগল-বাহিনীৰ ওপৰত জগিয়াই পৰিল; আবাকাবকে আদি কৰি ভালেমান মোগল-সেনা হয় পৰাজিত, নহয় নিহত হ'ল। সজাজিত-পুত্ৰক কাৰাখাত বুলি দিয়া হ'ল। বিজয়-গোঁবৰৰ অৱতৰা কোবাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ ৰাজধানীলৈ উলটিল। পূৰ্ব প্ৰজিজ্ঞা ভঙ্গ হোৱা হেতুকে আৰ্থক গোঁহায়ে নিহত হ'ল।

বুৰঞ্জীৰ প্ৰতিটো আৰ্থক-কাহিনীতে আৰ্থক-বধ-প্ৰসঙ্গ নোহোৱা নহয়, কিন্তু সেইটো চাহাবৰ বুৰঞ্জীত তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনৰ যি আকস্মিক পৰিৱৰ্ত্তন দেখুউৱা হৈছে, অইনবোৰত সেইদৰে দেখুউৱা হোৱা নাই। এইকণ নাট্যিক আকস্মিক "বিভাৱনা" প্ৰতি ৰাজখোৱাৰ মোহ জয়িল আৰু এই মোহ-তন্ত্ৰাৰ মাজতে ব্ৰদেশ প্ৰেমিক আৰ্থকৰ জগ, প্ৰতাপসিংহৰ উদ্ভৱ।

ওপৰত দিয়া বুৰঞ্জীগত টোকা সমূহৰ পৰা জনা যায় যে, কোনো কোনো বুৰঞ্জীত আৰ্থকৰ নামটো পৰ্য্যন্ত নাই। কিন্তু কবি ৰাজখোৱাই বুৰঞ্জীৰ উপেক্ষিত আৰ্থক গোঁহাইক নাম-মৰ্যাদাৰে সমৃদ্ধ কৰি বুৰঞ্জীৰ গুৰান মকত 'নিজৰা'ৰ সৌত বোৱালে। ইয়াৰ উপৰিও, কেবাটাও নগণ্য ব্যক্তিক নাটকৰ উজ্জল কাৰ্য্যকুশল চৰিত্ৰ ৰূপে সজাই-পৰাই উলিয়ালে; নতুন চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিও বুৰঞ্জীৰ জকাত হৃদয়ৰ সৃষ্টি কৰি কবি হৃদয়ৰ সমুচিত পৰিচয় দিলে। ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য জটিল সৃষ্টি—লাজি (বজাৰ চোৰাংচোৱা), আৰ্থক গোঁহাই (আহোম সেনাপতি), চিকণ (ছদ্মবেশী ৰূপহী, আৰ্থক-পত্নী), সজাজিত (নবাবৰ অধীন হিন্দুবজা), গোবিন্দ (বিদ্ৰোহী অসমীয়া জমিদাৰ)। নাট্যকাৰৰ কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ জকাটোহে মাথোন আছে; ইয়াত আহোম সেনাপতি আৰ্থক-গোঁহায়ে ৰাজ-আজ্ঞা অহুসৰি মোগল সৈন্তক ভেটা দিবলৈ আগ বাঢ়ি গ'ল। বজাৰ চোৰাংচোৱা লাজিয়ে নিজ কৃত্ত স্বাৰ্থ পূৰণৰ হেতু সৰলৱতি আৰ্থকৰ কাৰ্য্যক্ৰমত ৰাজ-বিদ্ৰোহৰ বীজ বপন কৰিলে; সেয়ে গৈ শেষত নিৰ্দোষী আৰ্থকৰ নিৰ্বাসন হও আৰু বধ ঘটালে। আৰ্থক-পত্নী ৰূপহীয়ে অস্তবত পতি-হত্যাৰ প্ৰতিশোধ-পন লৈ পুৰুষবেশ ধাৰণ কৰি সকলো গোপন তথ্য উদ্ধাটন কৰিলে। বজাৰ মনত অতদিনে পুহি বখা সন্দেহৰ তন্ত্ৰা ভাগিল; বদ্ধমন্তকাৰী নাৰকী লাজি ধৰা পৰিল। অধোচিত হও বিধানৰে পাপীৰ প্ৰায়শ্চিত্ত কৰা হ'ল।

একাধিক বাৰ্ধাৰু ছুইমতি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণাত আৰু ছদ্মবেশী ৰূপহীৰ কাৰ্য্য-কৌশলত নাটকীয় কৌতুহল আৰু চমৎকাৰিত্বই স্থিতিলাভ কৰিছে। মুখ্য চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লাজি-আৰ্থক

বিকল্পধৰ্মী; চেংধৰা-সমাজিক-গোবিন্দ প্ৰতিটোৱেই দৃষ্টান্ত জটিল চৰিত্ৰ। আথেকৰ চৰিত্ৰত নায়ক আৰু লাক্ষিৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিনিয়কৰ লক্ষণ আছে। লাক্ষিৰ চৰিত্ৰত আছে ছল চক্ৰাৱ, শঠতা-মীচতা। চেক্সপিয়েৰৰ ‘অথেলো’ (‘Othello’) নাটকৰ ‘আয়াগো’ (‘Yago’) চৰিত্ৰ-সাদৃশ লাক্ষিৰ চৰিত্ৰত আছে শিয়ানৰ বাগি, বাঘৰ সাহস, বিষধৰ বিষবাণ। [প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ‘নীলাধৰ’ নাটকৰ ‘নন্দ’ৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসক্ত তুলনীয়]। নাট্যৰেখাৰ প্ৰথমার্ছত সূত্ৰধাৰ লাক্ষি। লাক্ষিৰ স্বাৰ্থ-জড়িত গুপ্ত অভিসন্ধিৰ ফলতেই সেনাপতি আথেকৰ ওপৰত বজাৰ সন্দেহ উপজিল, আথেক বন্দী হ’ল, অৱশেষত মৃত্যুদণ্ডত দণ্ডিত হৈ ইহধাম ত্যাগ কৰিব লগীয়া হ’ল। ইয়াতেই ‘গৰ্ত’ সন্ধি (৩য় অঙ্ক)। আথেকৰ মৃত্যুৰ পাছত আথেক-পত্নী ৰূপহীৰ কাৰ্য্যাবলীয়ে নায়ক আথেকক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ৰূপহীৰ স্বামীহস্তা প্ৰতিনিয়ক লাক্ষিৰ সকলো গুপ্ত ঘড়খন্ড ৰূপহীৰ যোগেদিয়েই ধৰা পৰিল, নবশিষ্যচৰ উচিত শাস্তি হ’ল। ৰূপহীৰ চিকণ-কপী ছদ্মবেশে নাট্য-কৌতুহল সৃষ্টি কৰি উপসংহাৰত নাট্যিক চমৎকাৰিত আৰোপ কৰিলে।

ব্ৰজীৰ উপেক্ষিত আথেক দেশপ্ৰেমিক কবি-নাট্যকাৰ জনৰ মানস-কোষৰ আৰু ৰূপহী তেওঁৰ মানস-কোষৰী সদৃশ; প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে কবি নাট্যকাৰ ৰাজখোৱাৰ জীৱন-দৰ্শনৰ সজীৱ চিত্ৰ একোটি চিত্ৰিত হৈছে। আথেকৰ চৰিত্ৰত আছে নিস্বাৰ্থ কৰ্তব্যমীলতা আৰু নিৰ্ভীক দেশপ্ৰেম। মোগলৰ সৈতে ৰণ কৰি ৰণক্লান্ত আথেকে যেতিয়া একোবাৰ মৃত্যু-আশঙ্কা কৰি ব্যথিত হয়, তেওঁৰ মানসক্লান্ত তেওঁৰ সোণৰ অসমৰ সোণাময় ৰূপটি উত্থানিত হয়, তেওঁৰ হৃৎতন্ত্রী কঁপি উঠে; তাৰে ৰক্তাৱত ভাহি উঠে কবি অস্থৰৰ এটি আশা-ফুটা স্বৰ “হায় সোণৰ প্ৰতিমা! চিৰ অনাথিনী কৰি পাবোনে এবিৰ স্বইচ্ছায় অকলে ভোমাক!” (৩য় অঃ ৫ম দৃ) ৰূপহীৰ চৰিত্ৰত আছে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ অহল্যা-দ্রৌপদী সূতীৰ সতী-মূলত ৰামি-ভক্তিৰ উজ্জল নিদৰ্শন। মৃত স্বামীৰ প্ৰতিশোধ-পৰাৱণা ৰূপহী প্ৰতিশোধ লবৰ বেলিকা ৰণবক্ষীণী বীৰাঙ্গনা। অসীম দৈৰ্ঘ্য আৰু সহিষ্ণুতাৰ পৰিচয় দি তেওঁ তাৰে—

“নোৱাৰে চাপিৰ কাম শত বিত্তীৰিকা,  
নোৱাৰে ৰোধিৰ মোক হানৱৰ মায়া—  
ছলনাই! তুমি সেই মেঘৰ আৰত  
থন্তেক অপেক্ষা কৰ। বিজুলীৰ লতা হই,  
যেনি বাওঁ ৰজাঘাতে পৃথিৱী কঁপাই,  
মিলিব ভোমাত গই।” (৩য় অঃ ৫ম দৃ)

ই দুজৰেখিনী ৰূপহীৰ-বচনত কবি ৰাজখোৱাৰ কবি-অস্থৰৰ স্বভাৱ-প্ৰণোদিত কাব্যপ্ৰবাহ মাৰোন। ৰূপহীৰ অন্তৰ অসীম চেনেহৰ ধনি, উদাৰ্য্যৰ ভূমি। তেওঁৰ এনে মহাভক্তিসীল চেনেহ-উদাৰ্য্যৰ হেতুকেই সমাজিক পত্নী কয়লাই তেওঁৰ হেৰোৱা পুতেকৰ মৃত্যু চাবলৈ পালে। নাট্যখন হুলস্থল: ঐতিহাসিক হলেও অনৈতিহাসিক ঘটনা-সম্বন্ধনেহে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৱ

দিক-দৰ্শন নিৰীক্ষণ বিষয়ত সহায় কৰে। নাম-ভূমিকাত থকা প্ৰতাপসিংহৰ চাৰিজনিক আঙা অতি কীৰ্তি আৰু নিশ্চয়, অথচ বুৰঞ্জীৰ ভাষাত কব গ'লে “অতি প্ৰতাপী আছিল হেতুকে স্বৰ্গদেও চুচেংফা (ওৰফে বুদ্ধিৰ্গনাবাষণ)ৰ নাম প্ৰতাপসিংহ দিয়া হৈছিল।” গোবিন্দৰ নাম সেইই চাহাবৰ বুৰঞ্জী মতে মাচু গোবিন্দ। তেওঁ ৰাজবিজ্ঞান আচৰণ কৰি পলাল। সজাজিতে তেওঁক বন্দী কৰিব বুলি বজাৰ আগত প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে; কিন্তু তাকে নকৰি গোবিন্দক বৰদৈশলৈ পলাই যাবলৈ স্বৰোগ উলিয়াই দিলে। এয়ে স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ অৱত জুই জ্বলালে আৰু সজাজিতক ধৰাই অনালে। কিন্তু বৰদৈশলৈ গৈয়ে বিভিন্নালি পাতি সজাজিত স্বহানে প্ৰস্থান কৰি ৰাজহণ্ডৰ হাত সাৰিল।

বিবিধ বস-ধাৰাৰ মাজেদি জাতীয় ভাব আৰু অসমৰ অতীত গোঁৱৰ জাগ্ৰত কৰাই নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আৰু এই বিষয়ত তেওঁ ভালেখিনি কৃতকাৰ্য হৈছে, কাব্যিক নাটৰূপে ‘প্ৰতাপসিংহ’ অসমীয়া কাব্য-কাননৰ অন্ততম সুগন্ধ পুষ্প।

ৰাজধোৱাৰ নাটকৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

ভাৰতীয় প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ ওপৰত তেওঁৰ সুগভীৰ আস্থা-নিষ্ঠা নিহিত আছে। চৰিত্ৰবিশেষৰ আদৰ্শ আৰু বাক্তকীত ই প্ৰতীয়মান।

কোনো কোনো চৰিত্ৰৰ স্বগত: উক্তিৰো নাট্যকাৰৰ কবি-কল্পৰ সূক্ষ্মৰ পৰিচালক। ইয়াত থকা উপমা-ৰূপক আদি আলংকাৰিক উক্তিগুহ-আৰু বাগ্‌ধাৰা প্ৰায়েই কাব্যিক। কবিৰ হৃদয় ভৰা আবেগ আৰু সূক্ষ্ম অল্পভূতিবোৰে ইয়াতেই আত্মপ্ৰকাশৰ উত্তম সুযোগ লাভ কৰে।

### ৰাজধোৱাৰ অপ্ৰকাশিত নাট

বণজিং সিংহ;	দেৱবানী;
মনৰ ৰাহুহ;	শকুন্তলা;

ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথমখন ১৯১৫ চনত ডিব্ৰুগড়ত প্ৰথমবাৰ বহা অসম ছাত্ৰ সন্থিলন উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ লিখা হৈছিল; বাকী তিনিখন ‘শিৱনাগৰ নাট্য সমাজ’ৰ তেজানকলৰ অজুৰোধত। চাৰিউখন নাটৰে অভিনয় শিৱনাগৰত সময়ে সময়ে হৈছিল।

‘বণজিং সিংহ’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘Othello’ নাটকৰ হা লৈ ৰচিত। নায়ক বণজিংসিংহ, নায়িকা বিজয়া। ‘মনৰ ৰাহুহ’ Twelfth night’ৰ অনুকৰণত ৰচনা কৰা হৈছে। ‘দেৱবানী’ পৌৰাণিক নাট; প্ৰকাশ ৰাধাম গুপ্ত আৰু অৰিজাকৰ দ্বাৰা।

( হান্ত-স্বৰূপ নাটৰ বৰ্ত্তীৰ সংশোধন )

মিত্ৰাৰেণ সন্মত অধিকাৰ ( ১৮৯৪ খৃ— )

- |                              |                           |
|------------------------------|---------------------------|
| (১) সুহৃদীকণাৰ আঠবকলা (১৯১৮) | (১০) ৰত্ন কটিকাৰ (১৯৫৫)   |
| (২) বিজয়া বিপৰ্যয় (‘২৫’)   | (১১) অটল নাটৰ চৌকা (১৯৫৫) |

- |  |                               |
|--|-------------------------------|
| (৩) এটা চুৰট ( '২২ )   | (১২) প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ ( '৫৬ ) |
| (৪) স্বৰ্গ নে মৰ্ত্য ( 'বাহী' ২৭৭ বছৰ<br>৮ম সংখ্যাত প্ৰকাশ আৰম্ভ ) | (১৩) বৈদেহী বিয়োগ ( '৬০ )    |
| (৫) চৰণ-ধূলি (১৯৫৫)  | (১৪) বলি ছলন ( ? )            |
| (৬) নিবোকা বজা (১৯৫৫)  | (১৫) অজামিলৰ মৃতি ( ? )       |
| (৭) টেম্বৰ ভেজৰ "  | (১৬) টিপচহী ( ? )             |
| (৮) চেঁচা জৰ "   | (১৭) ভোটৰ বগৰ ( ? )           |
| (৯) লেকলোঁলানি "   | (১৮) মেলটাৰি ( ? )            |

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰৰ নাম ললে আমাৰ পোনেই তেওঁৰ সৰ্বব্যাপক হান্স-মধুৰ ৰূপ এটালৈহে মনত পৰে। গল্প-পত্ৰ-নাটক সকলোতে তেওঁৰ প্ৰকাশভঙ্গী ধেমেলীয়া। ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দৰ জুন মাহৰ ২ তাৰিখে যোৰহাটৰ লেটুগ্ৰাম সত্ৰত মহন্তৰ জন্ম হয়। পিতাকৰ নাম নিৰঞ্জন অধিকাৰ। ১৯১২ খৃষ্টাব্দত প্ৰেৰেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ যোৰহাট চৰকাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু তাৰে পৰা '৪৩ চনত সৱমৰ গ্ৰহণ কৰে। বিজ্ঞানীয়ৰ ওপৰ শ্ৰেণীত পঢ়িবৰে পৰা তেওঁৰ অসমীয়া কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি ধাউতি হয় আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰকে আদি কৰি সকলৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ ভাও লৈ ভাওনাত মাজে-সময়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰেৰণা আৰু উদগনি তেওঁ পিতৃপুৰুষৰ পৰাই যথেষ্ট পাইছিল। কিয়নো, তেওঁৰ পিতাক নিজেই এগৰাকী যশস্বী নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা আছিল। 'কৰ্ণাজুন'ত অজুন, 'হুবজাহান'ত হুবজাহান, 'মোগল বিজয়'ত মোগল দূত, 'উম্মত'ত অকৰা হেৰা ভূমিকাত ওলাই তেওঁ এসময়ত হাজাৰ দৰ্শকৰ মন ভূলাব পাৰিছিল। 'অঞ্জনদী' অভিনয়ত এবাৰ মন্তব্য ভূমিকাত ওলোৱা মহন্ত অধিকাৰৰ ভাও দেখি বিশিষ্ট দৰ্শক মিঃ জি এ. শ্বল চাহাবে মন্তব্য কৰিছিল যে আমেৰিকাত হোৱা হলে এনে নিপুণ অভিনেতাই হাজাৰে হাজাৰে ডলাৰ পালেহেঁতেন, "He could have earned by dollars in America with such a face". 'সিংহাসন' নাট অভিনয়ত তেওঁক নাৰদৰ ভাওত দেখি চাৰ দেৱপ্ৰসাদ সৰ্বাধিকাৰেও এনে এষাৰ মন্তব্যকে কৰিছিল। মিত্ৰদেৱৰ বহুমুখী সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অবদানলৈ লক্ষ্য কৰি ১৯৬১ চনত 'সঙ্গীত নাটক একাডেমি'য়ে তেওঁক পুৰস্কাৰ দি সন্মান দেখুৱায়। উৎকৃষ্ট শিল্প সাহিত্য 'জুনজুন' লিখিও কেন্দ্ৰীয় চৰ্কাৰৰ পৰা বঁটা লাভ কৰে আৰু ১৯৬৪ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ ডিগবৈ অধিবেশনত সভাপতি পদত অধিষ্ঠিত হৈ মহন্তদেৱে "চিৰ চেনেহী ভাৰা জননী"ৰ সেৱা কৰিবলৈ বিপুল স্বযোগ আৰু সুবিধা পায়।

কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা-লোকিক সাধুকাৰৰ ওপৰত বেজবৰুৱাই যেমেলীয়া নাটৰ বি আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰি থৈ গ'ল; তাৰ ওপৰতে পৰৱৰ্তী কেবাখন নাট্যকাৰেও যথাশক্তি প্ৰদান কৰি ডেটি আহল-বহল আৰু শক্তিশালী কৰি তুলিলে। মহন্তৰ 'কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা' এনে এটি মহৎ প্ৰদান। ইয়াৰ আগতে অভ্যস্ত নাট্যকাৰৰ এনেবিধৰ বিৰোধ



নাট বচিত হৈছিল, সেইবোৰতকৈ এইখন কোনো গুণেই হীন নহয়, বৰক বহুতো বিষয়ত উৎকৰ্ষ। ইয়াত কোনো ব্যক্তিগত ঠাট্টা বিৰূপ বা ব্যঙ্গ নাই, আছে মাথোন সৰল নিৰ্দোষ চান্দ্ৰস। নাটখনিৰ প্ৰথম অভিনয় হয় ১৯১৭ খৃষ্টাব্দৰ 'আসাম ছাত্ৰ সন্মিলন' উপলক্ষে ঘোৰহাট থিয়েটাৰ পাৰ্টিৰ দ্বাৰা, ছপা হয় ১৯১৮ খৃষ্টাব্দত।

চেঙ্গেলী নামৰ কুকুৰীকণা ডেকা ল'ৰা এটা শহুৰেকৰ ঘৰলৈ আঠমজলা খাবলৈ ঘোৱা নিষয় লৈ যি এটা বসাল লৌকিক সাধুকথা অসমীয়া জনসমাজত প্ৰচলিত, তাৰে ওপৰত এই নাট্যবস্তৰ প্ৰস্তুতি। ১ম অঙ্কৰ চুটা দৃশ্যত সি শহুৰেকৰ ঘৰলৈ বুলি যাত্ৰা কৰোভেই কুকুৰীকণা বুলি লোকে প্ৰায় চিনি পায়, কিন্তু পাৰ্শ্ব্যমানে সি চকুৰ দোষকোৱা চাকি ৰাখিব খোজে। শাহুয়েকে যেতিয়া তাক ভিতৰলৈ ভাত খাবলৈ মাতি নিয়ে, সি গৈ ভাত বচা কাহীতে ভৰিখন পেলাই দিলে। কেৰে নেদেখাকৈ ওপৰৰ ভাত গাল ঠিয়াত পেলাই থাব বহে। আকৌ শাহুয়েকে আহি দেখে মেহুৰী এজনীয়ে জোৰীয়েকৰ কাহীতে মুখ দি ভাত খাই বহি আছে। তেওঁ ছুঃ ছুঃ কৈ মেহুৰী খেদে আক কয়—“সেই মাছকণ নিলে।” চেঙ্গেলীয়ে কৃত্ৰিম খং কৰি কয়—“তইনো আকৌ কেপ্‌কেপাই দিছ কিয়? মই তেওঁ তাইৰ আগলি-ভিগসিচে চাই আছে। থকচোন বাক কেইকণ খায়।” শাহুয়েকে পুনৰ মাছ একণ দিবলৈ বুলি কাহীৰ ওচৰলৈ আহোঁতে চেঙ্গেলীয়ে আকৌ মেহুৰী অহা বুলি ভাবি শাহুয়েকৰ গালতে চৰ মাৰে, শাহুয়েক কৰ্ণাল খাট পৰে। নিশাটো ধৰা নপৰাকৈ কোনো মতে থাকিব পাৰিলেই বন্ধা—হয়াকে ভাবি সি শহুৰেকৰ বাবীৰ কচুৰনিত আশ্ৰয় লয়গৈ। শাহুয়েকে চুৰা চৰিয়া আনি কচুৰনিলৈ দলি মাৰোতে চুৰা পানী চেঙ্গেলীৰ মূৰতে পৰে আক সি ভোন্ ভোন্‌ উঠে। শাহুয়েকে চোৰ বুলি ভাবি ঘৰৰ গিৰিহিতক মাতি থেদা দিয়ে, শেষত দেখে সেইজন চোৰ নহয়, জোৰীই ল'ৰাহে। এইদৰে কেবাটাও ধেমেলীয়া দৃশ্যৰ মাজেদি নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে। প্ৰতিটি দৃশ্যৰ পৰিস্থিতি আক পৰিণামত হাঁহিৰ সমল আছে, প্ৰকাশভঙ্গীয়ে পৰিস্থিতি বেছ বদলা কৰি তুলিছে। জতুৰা ঠাচ আক প্ৰকাশভঙ্গীৰ ওপৰতে হাস্যৰসৰ ধূতপাকটো প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। মহম্মদেৰ এই বিষয়ত স্বভাৱ-চতুৰ। ওপৰত উল্লেখ কৰা ভালিকাৰ ভিতৰত 'চৰণ ধূলি', 'প্ৰচ্ছন্ন পাওৱ' আৰু 'বৈদেহী বিয়োগ'ত বাদে বাকী আটাই কেইখন নাট ধেমেলীয়া।

বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়—“বৃদ্ধতা তৰুণী ভাৰ্যা” এই ধেমেলীয়া প্ৰৱচনৰ ভেটিত বচিত ই এখনি আধুনিক সমাজৰ লগত থাপ্‌ থোৱা সামাজিক নাট। বৃদ্ধ স্বামী আৰু যুৱতী স্ত্ৰীৰ মিলনত উভয়ৰে মাজত প্ৰতি কথোতে বাক-বিতণ্ডা ঘটে, ইজনে সিজনৰ ওপৰত দোষৰ ভাষ দি প্ৰতিজনে গা বচাবৰ চেষ্টা কৰে—বৈত সঙ্গীতৰ যোগেদি এনেবোৰ কথা সঙ্গীৰ আৰু সৰস কৰি ছুটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে পৰিস্থিতি বদলা কৰা হৈছে। থোমা-অকৰা জগৰা আৰু চেৰ্দ্দেৰ চৰিত্ৰত বদৰ ধূতপাক আছে। শেষত স্বামী-স্ত্ৰীৰ পৰস্পৰ সন্দেহ আঁতৰিল আৰু দুয়ো স্বপ্ন-স্বপ্নোৰবত অৱগাহন কৰি মিলনৰ বহণ মানি লীৱন চৰিতাৰ্থ কৰিলে।

অজ্ঞানিলৰ জুজি—নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই এখন “নামাভিনয়”; নাম, পদ আৰু

কথোপকথনৰ মাধ্যমত জীৱন্ত কবি তোলা অজামিলৰ চৰিত্ৰ। ইয়াক সম্বন্ধীয়া নাট (বা 'কন্নিউনিটি প্লে') বুলিব পাৰি। ১৯৩৭ চনত ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয়। আমাৰ সাহিত্যত 'নাৱ-জাওনা' নামেৰে এবিধ নাট আছে। এই নাটৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতি এই বিধ নাটৰ লৈতে কিছু মিলে ('প্ৰাচীন যুগ' অভিনয়-প্ৰসঙ্গ ত্ৰঃ)।

**টেম্ভৰ ভেম্ভৰ, চৈঁচা জব,** লেকলৌলান্জি—এই তিনিওখন নাট পুলিচ কৰ্তৃপক্ষৰ অহুৰোধত একে সপ্তাহতে লিখি 'গাঁওবন্ধা-বাহিনী'ৰ প্ৰথম সভাত (গোলাঘাটত) অভিনীত কৰা হৈছিল। 'টেম্ভৰ ভেম্ভৰ' নাটত চাইকেল চোৰ আৰু গৃহস্থৰ অসন্তৰ্কতাৰ মধুৰ চিত্ৰ এটি দিয়া হৈছে। 'চৈঁচা জব'ত এগৰাকী বুদ্ধিমতী বুঢ়ীৰ বুদ্ধিৰ পৰিণাম দেখুওৱা হৈছে। এদিন বুঢ়ীৰ শয্যাৰ তলত এটা চোৰ সোমাই থকাৰ উমান পাই বুঢ়ীয়ে জব উঠা ভাও ধৰি মাহুহ মাতে। মাহুহ ভিতৰ সোমালত বুঢ়ীয়ে কয় যে তেওঁৰ চৈঁচা জবটো চাংতলত পৰি আছে। মাহুহবোৰে চাংতললৈ চাই দেখে, এটা চোৰ। এইদৰে বুঢ়ীৰ উপস্থিত বুদ্ধিত চোৰ ধৰা পৰিল।

**লেকলৌলান্জি**—যানবাহনৰ টিকেট কৰোতে বাতীৰ ভিৰৰ হাত সাৰিবলৈ 'কিউ' কৰাৰ আৱশ্যকতা দেখুৱাই এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনি ৰচা হৈছে।

**টিপচহী**—বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকত অসম চৰকাৰৰ নিৰক্ষৰতা দূৰীকৰণ অভিযান সাৰ্থক হোৱাৰ উদ্দেশ্যে সেই সময়ৰ স্কুলৰ উপপৰিৱৰ্তক (ডেপুটি ইন্সপেক্টৰ) ৰ অহুৰোধ মতে এই নাট লিখা হয়। প্ৰথম অভিনয় হৈছিল নৰ্মাল স্কুলৰ ছাত্ৰসকলৰ দ্বাৰা।

**ভোটৰ ৰগৰ**—লোকসভা, বিধানসভা, পোৰসভা বহুতো অস্থানত উপস্থিত প্ৰাৰ্থীৰ নিৰ্বাচন কৰা হয় ভোটৰ যোগেদি। নিৰ্বাচন কেন্দ্ৰৰ ঘৰাৱানত প্ৰাৰ্থীৰ নাম থাকে আৰু বিশেষকৈ নিৰক্ষৰ লোকৰ সুবিধাৰ বাবে ছবি (প্ৰতীক) আদিও দিয়া হয়। কিন্তু ইমানতো ভোট দিওঁতাৰ খণ্ডপ লাগে; তেওঁলোকে বিমোৰত পৰি কেতিয়াবা কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি পেলায়। দুট দুয়ু'তই সুবিধা পালে একাধিক বাৰ ভোট দিবলৈ বিচাৰে। যতাক মাইকী সজায়ে ছবত লোকে এনে হীন কাৰ্য্যত লিপ্ত হোৱা উদাহৰণ আছে। নাটখনৰ ৰগৰৰ দৃষ্টসমূহৰ বিষয় বস্তু এইবোৰেই। ভোটদান আৰু ভোট-গ্ৰহণ নিয়ম সফলত কৰ্তৃপক্ষই জনসাধাৰণক জনাব লাগে নাটখনে আগপকীয়া ভাবে এই শিক্ষাও দিছে।

**এটা চুবট**—চাহ বাগিচাৰ দেশী যেনেজাব এজনৰ এবাৰ টি-বি বোগ হ'ল। তাত্তবে তেওঁক সেইবাবে চুবট খাবলৈ মানা কৰিলে। কিন্তু যেনেজাব বাবুৰে চুবট নেখালে থাকিব নোৱাৰে। বৈশীয়েকেও চোকা দৃষ্টি ৰাখিছে বাতে চুবটৰ নামে একোৱেই ঘৰৰ ভিতৰত ঠাই নাপায়। শেষত ডাক্তৰে যেনেজাব বাবুৰ কাণ্ডৰ অহুৰোধ এবাৰ নোৱাৰি দিনটোত এটা বাখোন খাব পাৰে বুলি কয়। যেনেজাবে হল পাই ঢেঁকী-খোৰা মান চুবট এটা তৈয়াৰ কৰি এঠাইত হোকাটোৰ দৰে থিয় কৰাই থৈ ওবে দিন হুপি থাকিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এনে সময়তে বৈশীয়েকে এবিন সেই দৃষ্ট দেখি অৰাক্; ইয়াতে দৃষ্টপট শেষ। এই ৰগৰৰ ভাস্ক-অঙ্কনীৰ ধূতালি, কুটকৌশল আদিও নাটখনিৰ অস্তিত্ব উপভোগ্য বিষয়।

জেলটীৰী - বিত্তীয় বিষয়বাহুৰ হো-ছোৱনিৰ দ্বাৰাতে ১৯৪৩ চনত ৰচিত এই নাটখনিত বুদ্ধ-সংস্কাৰ মনোৰম দৃষ্টান্তলীত জাপানী চোৰাংচোৱা খেৰোৱা বিষয়কে আদি কৰি কেবাটাও বিষয়ৰ সন্নিবেশ কৰা হৈছে। ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগাইছিল এজন ইংৰাজ সৈন্তাধ্যক্ষই।

নিৰ্বোধকা ৰজা—১৯২৮ চনতে এই গহীন খেমেলীয়া নাটৰ ৰচনা হয় আৰু 'বোৰহাট থিয়েটাৰ'ত প্ৰথম অভিনয় হয়। নাটখনৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী-সমূহ 'হীৰানুৰ'ৰ ৰজা, বিবহ মালী ৰংমন ওজা, জুবন পালি, জীৱন-জবী লিগিৰী; দৃষ্ট মাথোন চুটী; বিষয় বস্তু লৌকিক সাধুকা-সদৃশ। ৰজাৰ জীৱনধৰী লিগিৰীয়ে ৰজাৰ বিবহ নাৱৰ মালীৰ জীৱন-সন্ধিনী হবলৈ বহুদিনৰ পৰা আশা পালি আছিল। বিবহ মালীও তাইৰ সৰু স্মৃতি বিচাৰি হতলীয়া। আকস্মিক ঘটনা চক্ৰত ৰজাই এই কথা গম পাই জীৱনধৰীক বিবহৰ কথাবতীয়া কৰি দিগৰা-বাৰহা কৰিলে, বিবহৰ চিৰদিন মেল খাই থকা ঘৰৰ দুৱাৰ সিদিনাৰপৰা জাপ খালে।

অৰ্গ লে মৰ্ত্য—ইয়াৰ প্ৰথম তিনিটা দৃষ্ট মাথোন ২৭শ বছৰৰ ৮ম সংখ্যা 'বাহী' আলোচনীত পোৱা হৈছে। ইয়াত আছে অৰ্গৰ দেহতাৰ লৈতে মৰ্ত্যৰ গদাপানি আদিৰ হস্তশাস্ত্ৰক কথা-বতৰা; গাতকৰে দেহতাৰ আগত ইংৰাজীত কথা কয়। এবোমেন, হকী টিক্ আদি ইৰিং মিৰিং ইংৰাজী তাৰা বুজি নেপাই দেহতা তক্তক।

চৰণ ধূলি—চাৰি দৃষ্টত সমাপ্ত ক্ষুদ্ৰ একাঙ্কিকা., প্ৰকাশ ১৯৫১ আগষ্ট। মহন্তৰ তিনিওখন গহীন নাটৰ ভিতৰত এইখন সম্পূৰ্ণ তন্ত্ৰিমূলক। তন্ত্ৰিৰ যোগেদি তগৱানক সহজে লাভ কৰিব পাৰি, কিন্তু তন্ত্ৰি সহজ-লভ্য নহয় - এই তত্ত্বকথা বুজাবৰ উদ্দেশ্যেই নাট্যকাৰে নাৰদৰ আদৰ্শ দেখুৱাই তন্ত্ৰিৰ এটা উজ্জল পটভূমি দাঙি ধৰিছে। নাৰদৰ দান্ত তন্ত্ৰিৰ অভিষেক পূৰ্ণ হ'ল। তেওঁ কাক্সী আদি কৰি মহিবীৰকলৰ চৰণ-ধূলি সংগ্ৰহ কৰি ধূলিৰ টোপোলা শিৰত লৈ নাচি নাচি গাব'ধৰিলে—

“দেহা ধূলি তোৰ বেহা ধূলি  
কি কৰিলি নলৈ চৰণ-ধূলি” ইত্যাদি।

পুৰাণৰ দান্ত তন্ত্ৰিৰ আদৰ্শ দেখুৱাই মহন্তই মহাকাব্য ছখনৰো দুটি মনোৰম আখ্যান সংগ্ৰহ কৰি ছখনি পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা কৰিছে 'প্ৰজ্ঞাপাণ্ডৱ', 'বৈদেহী বিয়োগ'।

প্ৰজ্ঞাপাণ্ডৱ তিনি অকীয়া পৌৰাণিক নাট। মূদ্ৰণ কাল ১ মে, ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দ। 'পাতনি'ত নাট্যকাৰে কৈছে যে ১৯৫৪ চনৰ ১০ আগষ্টৰ পুৱাৰ পৰা ১২ আগষ্টৰ সন্ধ্যা ৮ই ৰজাৰ ভিতৰত বোগ-শয্যাতে 'চি ভিটামিন' খাই তেওঁ এই নাট ৰচনা কৰে। আশাভৰীয়া সাহিত্যসেৱী এজনৰ প্ৰতিভাৰ মূল উৎস ইয়াতকৈ আৰু অধিক কি হব পাৰে! প্ৰভাৱনা এটিৰে আৰম্ভ কৰি নাটখন 'পূৰ্বাঙ্ক', 'মধ্যাঙ্ক' আৰু 'শেষাঙ্ক' নাম দি তিনি ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। নাট্যৰত্ন মহাত্ম্যবতৰ পৰূপাণ্ডৱৰ অজ্ঞাতবাস আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁলোকৰ বৈধা, সহিষ্ণুতা আৰু কৰ্তব্যৰ মহান আদৰ্শ সমূহৰ জগত চিত্ৰ। শত্ৰুবিৰোধে পৰূপাণ্ডৱৰ অজ্ঞানতানৰ বাবে দশোদিশে গুলচৰ পঠোৱা হয়। পৰূপাণ্ডৱে বৈতৰনত

আশ্ৰম পাতি থাকে, বিৰাট বজাই কৰ্মকুশল বিশ্বস্ত ভৃত্য ৰূপে তেওঁলোকক লাভ কৰি নিজৰ কাৰ্য্য সাধন কৰাই লয়। তেওঁৰ নাট্যাশ্রমাত চন্দ্ৰবেশেৰে সকলোৱে নিজৰ নিজৰ কৰ্মকুশলতা প্ৰদৰ্শন কৰে। 'মধ্যাহ্ন'ত ভীমৰ হাতত কীচকৰ বধ দেখুৱাই 'শেষাহ্ন'ত উত্তৰা-অভিমুখ্যৰ মিলনেৰে নাট্যবস্ত্ৰৰ মধুৰ সামৰণি মৰা হয়, বৰ কণ্ঠ্যক মাজত লৈ সকলোৱে ত্ৰিৰুত্ৰৰ লীলা কীৰ্ত্তন কৰি মধুৰ সঙ্গীতেৰে নৱ-দম্পতীক আশীৰ্বাদ দিয়ে।

নাট্যনিষ্ঠ ঘটনাৱলীৰ কেন্দ্ৰীকৰণ আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাট্যকাৰে বিশেষ দৃষ্টি দিয়া নাই। কাচিনী-ভাগ যিমান পৰা যায় চমুকাই ৰূপায়িত কৰাই তেওঁৰ উদ্দেশ্যে। বহু ঠাইত ভাষাৰ ওজঃ-হীনতা আৰু লঘু হাস্যৰসে গহীন পৰিৱেশৰ গাভীৰ্য্য বক্ষা কৰাত বাধা দিছে। ভীম আৰু শকুনিৰ চৰিত্ৰত লঘু হাস্যৰসৰ ভূমুক কেবাঠাইতো দেখা যায়। ভাষা একেবাৰে জতুৰা গন্ধ, কাব্য-সৌৰভ-বিহীন আৰু সেইবাবে মঞ্চোপযোগী নাটৰূপে কিমানদূৰ সফল হৈছে কবলৈ টান। চৰিত্ৰৰ গৰিমা বক্ষা কৰিবলৈ নাটকৰ ঠায়ে ঠায়ে ওজষী আৰু আলঙ্কাৰিক ভাষাৰ নিত্যন্ত প্ৰয়োজন হয়। 'মধ্যাহ্ন'ৰ উৎসৱ মণ্ডপত মাল-যুজাৰুইভৰ মুখত কেবা বৰমৰ ভাষা দি নাট্য বিনোদৰ চেষ্টা কৰা হৈছে, যেনে কামৰূপী ভাষা, হিন্দী ভাষা। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ দেশাশ্ৰবোধৰ পৰিচয় কোৱৰ-কুঁৱৰী আৰু গাৱঁৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ মুখত দিয়া গীত এটাত প্ৰকাশ পাইছে—

“বজা নহওঁ কোৱৰ নহওঁ

আমি দেশৰ জন, আমি দেশৰ জন

আমি দেশৰ জন।

কৃষি কৰোঁ কৰ্ম কৰোঁ লাগ বুলিলে ৰণ,

দেশৰ সেৱা দহৰ সেৱা আমাৰ জীৱন পণ,

ধন নেলাগে বিত নেলাগে

প্ৰেমেই আমাৰ ধন।

হিয়াত আমাৰ সত্য মুষ্টি

শিৰত নিৰঞ্জন।

গাৱঁক আমি স্বৰ্গ কৰিম,

স্থখে বিতোপন।” (শেষাহ্ন)।

কুবি শক্তিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পিছৰ নাট দুই-এখনত এনে দেশাশ্ৰবোধ ভাব পোৱা যায়। অতুল হাজৰিকাৰ ‘কুকুৰে’ৰ এঠাইত আছে “বজা প্ৰজা সবাবে নায়ক, ভাৰতৰ জনগণ নবনাৰায়ণ।” (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃ)।

‘প্ৰজাৱন’ অৰ্থীয়া নাটৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত ‘নাট্যাধ্যক্ষ’ই কেন্দ্ৰৰ প্ৰতি সংকৃত নান্দী স্নোকেৰে আগত সন্মোহন জনাই নাট্যাধ্যক্ষী স্বামীশ্বৰীৰ সমুখত ‘সঙ্গী’ সহিতে নাট্যবস্ত্ৰৰ সূচনা কৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰে অন্যান্য বিষয়ত ই প্ৰায় আধুনিক নাট-সমূহ। তথাপিও ভাওনা-শৈলীৰ আৱিষ্কাৰী বিষয়ৰ ইঙ্গিত দি নাটখন থিয়েটাৰ আৰু ভাওনা দুয়ো ৰূপে ৰূপায়িত কৰিব পৰাকৈ সজ্জা কৰা হৈছে।

বৈদেহী-বিয়োগ—১২০০ চনত প্ৰকাশিত হলেও এই নাটৰ ৰচনা কাল প্ৰায় ১২৪০ চনত বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। লৱ কুশৰ দৃক মূল বামাগণৰ ঘটনা নহয়, অথচ প্ৰাচীন কালৰ পৰাই অসমীয়া সমাজত ইয়াৰ বৰ সমাদৰ। সেয়েহে 'পিয়েটাৰ' আৰু 'ভাওনা' দুয়োৰুমেই যাতে এট জনপ্ৰিয় কাহিনী দৃষ্ণ কাব্যৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা যায়, এই উদ্দেশ্যেই কলাকৃৎসল অমিকাৰ দেৱে ইয়াত দুয়োবিধ শৈলীৰে সম্মিশ্ৰণ কৰিছে, যেনে,— (ভাওনাৰ বাবে) নান্দীশ্লোক, ভটিমা গীত, প্ৰৱেশ গীত, যুদ্ধ বাজাৰ গীত, মুক্ৰিয়জন গীত আদি, (পিয়েটাৰৰ বাবে) অৰুবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ আদি।

ভাওনাৰ বাবে ৰচনা কৰা গীত সমূহৰ সংস্কৃত নান্দীশ্লোক দুটা সম্পূৰ্ণ অক্ষীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোক সদৃশ বাকীবোৰ গীতৰো দুই-এটা ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত পুৰণি অসমীয়া আৰু অক্ষীয়া নাটৰ গীত-সদৃশ কিন্তু দুই-চাৰিটা গীতৰ ভাষাত অক্ষীয়া নাটৰ আদৰ্শ নাট, যেনে, সীতাক লৈ যজ্ঞত বাপ্পীকৰ প্ৰৱেশ-গীত—

“বাঘৰহে আনি আচে।

জনক নন্দিনী বৰনাৰী।

সীতা চিবসতী কহে। দিগন্ত প্ৰচাৰি ॥

অকলকে কলক আৰোপ জুহুৱায়।

দিয়ো দাশৰথি সতী তৰ পদে ঠাই ॥”

সেউদৰে ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যৰ শেষত নট-ভাটৰ যুগত ওজা-পালীৰ ধৰণেৰে গানলৈ বুলি এটি গীত দিয়া হৈছে—

“বণকুল কল্পতৰু, জয় জানকী গুৰু

প্ৰণমো বাঘৰ বাৰণাৰি” ইত্যাদি।

এই গীতৰ শেষত ব্ৰাহ্মণৰ সতীত লীলা স্বৰূপে মহমুৰীয়া বাৰণৰ লগত শাৰামচন্দ্ৰৰ যুদ্ধ নৃত্যাভিনয় দেখুউৱাৰ সঙ্কেত দিয়া হৈছে। নট-ভাটৰ গীত, মহমুৰীয়া বাৰণ আৰু বাঘৰ নৃত্যাভিনয়ৰ সাজ-সজ্জা আৰু তাৰ অলঙ্কাৰ গীত আধুনিক নাট্যোপযোগী নহয়। এনেবোৰ বিষয়তেই অক্ষীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত স্থিতি লাভ কৰি এটি দিক্-দৰ্শন কৰা যেন দেখা যায় যদিও, বাকীবোৰ বিষয়ত ই আধুনিক নাটৰ লক্ষণ-সম্পন্ন—পাঁচ-অক্ষীয়া, গুৰু পদ্ম বহল। ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ত কৈ ‘বৈদেহী-বিয়োগ’ নাটত নাট্যকাৰ নাট্যশৈলী প্ৰদৰ্শনত বেছি কৃতকাৰ্য্য হৈছে। বাঘ, সীতাৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ নিপুণতা ঠায়ে ঠায়ে চকুত পৰে। বাঘৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰৰ বাজতন্ত্ৰ-শাসন প্ৰণালীৰ বিকল্প মনোভাৱ এটিৰো পৰিচয় পোৱা যায় এনেবোৰ উক্তি—

বাঘ—

“হৰ পাবো ৰজা মই।

অযোধ্যাৰ প্ৰজাৰতীৰ;

কিন্তু অস্তবত যোব

ৰাজতন্ত্ৰমই

পোৱা নাই ছান কদাপিও।”

( ১ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য )

“পুৰুষৰ ব্যৱস্থাত” সীতাৰ অভিমান নবজ; অগ্নি-প্ৰৱেশ বিষয়ত সন্দেহৰ ছায়া-জাল দেখি তেওঁ বামক কয়—

“ইমানতো ছুঙচিল সন্দেহ তোমাৰ ?

ইমানতো নাভবিল

কুহু কুৰুলতা।”...

এই বুলি আগ বাঢ়ি গৈ বহুমতীক কয়—

“ধিা হোৱা— দিয়া স্থান,

নেচাওঁ জয়ত এই শ্ৰীৰামৰ মুখ”।

(এম অক্ষ ৩য় দৃশ্য)

ইয়াত সীতা দেৱীৰ সাহস আৰু চাৰিত্ৰিক মহত্বৰ এটি বেধা অঙ্কিত হৈছে।

‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ আৰু ‘বৈদেহী-বিয়োগ’ ভাওনা-নাট কেনেকৈ ?

নাট্যকাৰে এই দুখন নাটক থিয়েটাৰ আৰু ভাওনাৰো উপযোগী নাট বুলি কৈছে। কিন্তু সাজ-সজ্জা, নৃত্যাভিনয়, দহমুখীয়া ব্যৱণ, অৰ্থমেধ ঘোঁৰাৰ চৌ আদি অভিনয়-বিষয়ক কথাখিনি বাদ দিলে তেওঁৰ এই নাট দুখন ভাওনা-উপযোগী বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ, ‘ভাওনা’ শব্দটোৱে লৌকিক অৰ্থত অকীয়া নাটৰ ভাওনাহে বুজায়; এই নাট দুখনত অকীয়া নাটৰ প্ৰধান লক্ষণ দুটাৰেই অভাৱ, যেনে, ই ব্ৰজাবলী ভাষা-প্ৰধান নহয়, একাক নহয়। নাট্যকাৰে সম্ভৱ মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ গৈ নাট দুখনক ‘ভাওনা’ৰূপেও প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰি বুলি উল্লেখ কৰিছে। আমাৰ সাহিত্যত এনে মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰ অভাৱ নাই। যেই কোনো নাটৰে মুকলি মঞ্চাভিনয় হ'ব পাৰে। গতিকে মহত্বৰ এই নাট দুখন ভাওনা-নাট বুলি সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি।

নাট্যকাৰ মহত্ব—খেমেলীয়া নাট্যাৱলীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই মহত্বৰ নাট্য প্ৰতিভা বিকসিত। ‘ডেকা বয়সৰ পৰাই এই বিধ নাট ৰচনা কৰিয়েই তেওঁ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ভাটী বয়সত মহত্বই গহীন নাটৰ পিনেও চকু দিয়ে আৰু তাতো ভাওনা আৰু থিয়েটাৰ দুয়ো পিনে খাপ খাব পৰাকৈ ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ আৰু ‘বৈদেহী-বিয়োগ’ ৰচনা কৰি নাট্য-প্ৰতিভাৰ অইন এটি মৌলিক দিশৰ মৰ্গ-নিৰ্ধাৰণ প্ৰয়াস কৰে। অৱশ্যে এই প্ৰয়াস কৃতকাৰ্য হৈছে বুলিবলৈ টান।

সততে খেমেলীয়া নাট্য কেন্দ্ৰত হাত বুলাই থকা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে খ্যাতনামা সাহিত্যিক এজনো বিদৰে গহীন নাট ৰচনাত একবক্স বাৰ্য হৈছে বুলিব পাৰি, ‘মহাবীৰ’ৰ ভূতী শিল্পী মঞ্জিলাৰ বৰদ্বাৰো গহীন নাটত বৈশিষ্ট্য দেখুৱাব পৰা নাই, যিজনেৰে মহত্বও ইয়াৰ ব্যক্তিক্ৰম নহয়। খেমেলীয়া নাট্যাকাশৰ জোটা ভৰা মহত্ব গহীন নাট্যাকাশত কিছুদূৰ হীনপ্ৰভ। ইয়াত আচৰিত মানিব লগীয়া একো নাই। শিল্প-প্ৰতিভা, সাহিত্য প্ৰতিভা সচৰাচৰ অৱগত, সংস্কাৰগত।

বেজবৰুৱাৰ খেমেলীয়া নাট্যাৱলীৰ সৈতে তুলনা কৰিলে বেধা বায়, বিষয়-বস্তু-কেন্দ্ৰত মহত্বৰ পৰিধি বেজবৰুৱাকৈ বহুতো বহল। হান্তবমৰ আকস্মিক পৰিস্থিতি

উদ্ভাৱন-কৌশলো বেজবৰুৱাকৈ মহন্তৰ উদ্ভাৱন। বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ ছুই-এটাইত সাম্প্ৰদায়িক ব্যৱ আছে, মহন্তৰ নাটত নাই। আধুনিক অসমীয়া থেমেলাৰ নাট্য সাহিত্য কেন্দ্ৰত মহন্ত অন্ততম শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী।

থেমেলাৰ নাট্যাৱলীৰ মাজতে মহন্তৰ মৌলিক চিন্তাধাৰা বহুখা-বিকশিত। ১৯৫৫ চনত ভক্তি-বিহ্বল হৃদয়েৰে দেৱতাৰ 'চৰণ ধূলি' শিৰত লৈ তেওঁ ভক্ত 'প্ৰজ্ঞান পাণ্ডব'ৰ সাৱিধাত ত্ৰিভুৱৰ চৰণত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু ১৯৫০ চনত ৰচিত 'বৈষ্ণৱী-বিয়োগ'ৰ প্ৰকাশিত চিত্ৰ ১৯৬০ চনত শৰাইত লৈ নীতা-পতি অযোধ্যা-বঞ্জনলৈ ভক্তি অৰ্থ আগ বঢ়ায়।

মহন্তৰ থেমেলাৰ নাটৰ ভাষাৰ চাক্ষেপ—

চেলেলা (স্বগত:)—“মোৰ কণা বিধি! তোক খাটি খাটি ভাল জটী খাবলোঁগৈ; আঠমঙলা খাবলৈ আহি মান নিমালো, লাজ-হৰষত নিমালো। ইয়াকেহে কয় বোলে 'জালচা কথা নহয় সিধি, বাটত আছে কণা বিধি।' কণা বিধতাই পাই সোণাকে কুৰিহতীয়া পাট-নান্দত পেলালে।” (‘কুৰীকণাৰ আঠমঙলা’ ৫ম দৃশ্য)

চোলা-গামোচা বিচাৰি বিবহে কয় 'ভামোল এখন খোৱাৰ পৰ হোৱা নাই। যাব ক'লৈ? লিগিৰীৰ হে দমামায়া এইবোৰ। ভেঁটা মেলি পানীৰ বেগ চাবৰ মন গ'ল চাপৈ দেই। নে বাক নিছ। পিছে মুখেৰে মাতিব নোৱাৰা চোলা-গামোচা জোৰৰ লগতে মোৰ যে মন-চিত্ত জোৰা নিছ তাতেহে মই মাতিব নোৱাৰা হৈছো। দেখিছা গোপিনী-বৰা ভগৱন্ত। (‘নিবোকা বজা' প্ৰথম দৃশ্য)।

### মহন্তৰ নাট্যাৱলীৰ কেইটামান লক্ষণ—

(১) প্ৰাচীন সাহিত্য, লোক-সাহিত্য, আধুনিক সমাজ কেউপিনে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি নিক্ৰান্ত হোৱা দেখা গৈছে। পৌৰাণিক নাটত প্ৰাচীন সাহিত্য আৰু থেমেলাৰ নাটত লোক-সাহিত্য আৰু আধুনিক সমাজৰ ছবি-প্ৰতিচ্ছবি পৰিস্ফুট।

(২) তেওঁৰ নাট্যাৱলী লঘু আৰু থেমেলাৰ পৰিৱেশ-পূৰ্ণ। সাধাৰণ কথা একোটাৰে ভাবে-ভাবাই নাটকীয় থেমেলাৰ ভাৱত প্ৰকাশ কৰাত তেওঁ সিদ্ধহস্ত। ছুই-এখন নাটত তেওঁ থেমালিৰ ছলেৰে উপদেশো দিছে, প্ৰচাৰ বিভাগৰ উদ্দেশ্যও সাধন কৰিছে। ইয়াক প্ৰচাৰমূলক নাট বুলিবও পাৰি।

(৩: 'টিপচহী' 'ভোটৰ বগৰ', 'মেলটাবি')

(৩) গছীন নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে লঘু থেমেলাৰ পৰিৱেশৰ মাজাখিকাই প্ৰকৃত বস-প্ৰৱাহ পথত বাধা নিদিও থকা নাই।

(৪) ককৰা, বোজনা আৰু নৌকিক প্ৰৱচন আদিৰে তেওঁৰ বচনাসমূহ পৰিপূৰ্ত্ত; এইবোৰে তেওঁৰ নাট্যাৱলীক অসমীয়াৰ সন্মান আৰ্জন কৰি ৰাখিব পাৰিব।

(৫) তেওঁৰ নাট্য কাহিনী প্ৰায় চুটি, জটিলতা-বিহীন। সংঘাত-বিহীন : শুভ মহল চৰিত্ৰ নষ্টবো অস্তাৰ পৰিলক্ষিত হয়।

(৬) একমাত্র আঙ্গিক অবিহনে পাণ্ডাত্য প্ৰভাৱ তেওঁৰ ৰচনা সমূহত নাই বুলিবই পাৰি। নৰ্ত্তকীৰ গীত, বেণ্ডালয় আৰু আধুনিক কাম-জগতৰ গেৰেকণিবোৰ তেওঁৰ দৃশ্যকাব্যত অদৃশ্য। নাট্যকাৰৰ প্ৰাচ্য সংস্কাৰগত পবিত্ৰ মনটোৱে এনেবোৰক দূৰতে বিদৰ কৰে।

মহন্ত অধিকাৰৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী জিগগনৰো ওপৰ। তাৰে কেইখনমান অভিনয়ৰ স্থান-কাল সহ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল। কেউখনৰে প্ৰথম অভিনয় স্থান 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'।

বসন্ত-বিজয় (১৯১৬)।

অশ্রুৱদী (১৯১১)

অঘা (১৯১৬, অসম সাহিত্য সভা উপলক্ষে) হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে (১৯২৪)

কুকসঙ্ঘা (১৯১২)

ঘোচা মাৰ জুৰি (১৯২০)

জিলমিল (১৯২১)

নবনাৰায়ণ (১৯০৪)

জীমতী (১৯২১)

## ॥ অন্যান্য ॥

৭৭ৰত উল্লেখ কৰা এই তিনি গৰাকী আশাত্যাৱী উজোগী সেৱক-শিল্পীৰ লগতে অন্যান্য কেইগৰাকী মানেও মঞ্চ-প্ৰদীপত তেল শলিতা দি পোহৰ-বিকিৰণত সহায় নকৰি থকা নাই।

## ভূমিকাৰ খাউণ্ড--সীতা-হৰণ (১৯১৩ খৃঃ)

নাটখনি অমিত্ৰাকৰ চন্দৰক আৰু পঞ্চাৰ। পঞ্চাৰ হলেও, দুটো-এটা চুটি চুটি দৃষ্টেৰেই একোটা দৃশ্য সম্পূৰ্ণ কৰা বাবে ই তেনেই ভ্ৰমশায়। কাহিনীৰ মূল ভেটি ৰামায়ণৰ 'অৰণ্য কাণ্ড'। পঞ্চৱতী কুটীৰত থকা ৰাম-লক্ষণ-সীতাৰ ওচৰলৈ হৃন্দবী ৰমণীৰ বেশ ধৰি শূৰ্পনখা আহিল আৰু লক্ষণক পতিবৰণ কৰাৰ অভিলাষ জনালে, লক্ষণেও ৰাক্ষসীৰ নাক-কাণ কাটি সমুচিত প্ৰতিদান দিয়াত তাই সকলো বৃত্তান্ত পৰ-দৃশ্যক লগালেগৈ। পৰ-দৃশ্য আৰু ৰাম লক্ষণৰ সৈতে ৰণ দিলে, বহুতো ৰাক্ষস সৈনিকৰ লগতে ৰক্ষবীৰ ভয়োজন নিহত হ'ল (১ম—৩য় অঙ্ক)।

শূৰ্পনখাট সময়ত কাহিনী ৰাৱণক জনালে আৰু সীতা-হৰণৰ যোগেদি ৰামৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ পৰামৰ্শ দিলে; খাবোচ আৰু বিভীষণে বাধা দিছিল যদিও, কাৰো কথাটো ভ্ৰক্ষেপ নকৰি মাৰীচক সোণৰ হৰিণ বেশ ধৰি সীতাৰ সমুখত উপস্থিত হবলৈ আদেশ দিলে। যেনে আদেশ তেনে কাম। সীতাৰ অস্থবোধক্ৰমে ৰামে সোণৰ হৰিণ অহুসৰণ কৰিলে আৰু সেই ভ্ৰমেতে ৰাৱণে যোগীৰ বেশ ধাৰণ কৰি সীতা-হৰণ কৰিলে।

(৩য়—৫য় অঙ্ক)

নাট্য কাহিনী অতি চমু আৰু মূল্যহীন হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু চৰিত্ৰ-চিহ্নণৰ বেছি অৱকাশ নোহোৱা হৈছে। তথাপিও মাৰীচ আৰু শূৰ্পনখাৰ



চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ সকল হৈছে। যাবীচ আনী, ধৰ্ম-ভীক, দূৰদৰ্শী। তেওঁ বাধ্যত পৰিহে বাৰণৰ আদেশ পালন কৰি সোণৰ হৰিণৰ বেশ ধাৰণ কৰে আৰু “হে প্ৰভু কমললোচন, মৰ্হিবা ভৃত্যৰ অপৰাধ” বুলি জীৰামচক্ৰলৈ মিনতি জনাইহে পদেপদৰ আত্ম পালন কৰে। বাৰণৰ ভাবী অমললৰ কথাও তেওঁৰ মূখতেই প্ৰথম ওলায়—

“লঙ্কাপতি!

নিজৰ দোষতে।

চিন্তিলা নিজৰ মাৰ।”

তেওঁ জনমভূমিৰ সেৱক সন্তান। সেয়েহে বাৰৰ ওচৰত মৃত্যু আশঙ্কা কৰি যাবৰ বেলিকা জনমভূমি লঙ্কাৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰণাম জনায়--

“হে জন্মভূমি।

তোমাৰ অন্তাগা পুত্ৰ অধম মাৰীচে

দণ্ডবতে কৰিছো প্ৰণাম,

দিয়া মাতৃ দাসক বিদায়” ( ৪র্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ ।।

শূৰ্পনখাৰ চৰিত্ৰত মোছিনা আৰু প্ৰতিগোপ-পৰাংগা নাৰীৰ লক্ষণ প্ৰতিফলিত।

‘সীতাহৰণ’ নামেৰে নাট এখনৰ জনপ্ৰিয়তা কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দুই দশকত যে বৰ ব্যাপক আছিল তাৰ প্ৰমাণ ইয়াৰ মঘন মঞ্চাভিনয়বোৰৰ নিৰ্বেশ-বক্তব্যবোৰ। ১৯১০-১১ চনৰ পূবেই এই নামৰ যথোপযোগী নাট এখনৰ কথা বৰ্জনী বৰদলৈয়ে তেওঁৰ ‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল’ প্ৰবন্ধত এতিয়াকৈ দেখুৱালে। তেতিয়া আঙনৰ কথা ওলালেই বোলে পোনতে ‘সীতাহৰণ’ৰ কথা ওলাবই। দুই খাউণ্ডৰ ‘সীতাহৰণ’ ১৯১৩ চনত প্ৰকাশিত হৈছিল।

ইয়াৰ ৰচনা-কাল সম্বন্ধে সন্দেহৰ স্থল আছে। ‘এজেকি কোম্পানী’য়ে প্ৰকাশ কৰা এই নাটখনত লিখা আছে “নতুন তালিকা ১ ১৩”; ইয়াৰ পৰা অসম্ভৱ হয়, ইয়াৰ পূৰ্ব-সংস্কৰণে আছিল, কিন্তু সেই বিষয়ে জনা নাযায়।

দ্বিতীয় কথা, দুখনাথ খাউণ্ডৰ দ্বাৰা “সংগৃহীত” বুলি লিখা আছে। মূল পুথি ৰামায়ণৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা বাবেই হয়তো “সংগৃহীত” পদ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। অইন কোনোবাই লিখি থোৱা বা প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা এই নামৰ কিতাপত সিদ্ধনৰ নামটো ওচাই নিজৰ নামটো দি “নতুন সংস্কৰণ” কৰি ছপাই উলিওৱা বুলি অসম্ভৱ কবিলে ভুল হ'ব। এজনে লিখা কিতাপ অইন এজনে ছপালে সেই বিষয়ে কিতাপখনত নিশ্চয় উল্লেখ থাকিব লাগে; নহলে, ই সকলোপিনৰ পৰা ঘোৰ অজ্ঞায় আৰু আইনৰ কাৰ্য পৰাও ভাঙৰ অপৰাধৰ কথা।

গতিকে, বৰদলৈয়ে উল্লেখ কৰা এই নামৰ নাটখন হয় দুই খাউণ্ডৰ পূৰ্বসংস্কৰণৰ ‘সীতাহৰণ’, নতুবা ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ, অথবা অইন কাৰোবাৰ।

ৰামায়ণৰ ‘সীতাহৰণ’ৰ পাছত এই একেখন মহাকাব্যৰ লব-কুশ-কাহিনীয়ে অসমীয়া নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। ইয়াৰ ফলত প্ৰায় একে সময়তে এই একেটা বিষয় লৈ দুখন নাট ওলায়—

লব-কুশ ( ১৯১৫ )—বলৰাম পাঠক

( ১৯১৮ )—অপূৰ্ব ভূঞা

দুয়োখন নাট দুত্ৰাপ্য। পৌৰাণিক কাহিনী অবলম্বন কৰি ধনীৰাম দত্তই ১৯২০ চনত ‘উৰ্বশী উদ্ধাৰ’ লিখি উলিয়ায়। প্ৰায় একে সময়তে ‘অসমীয়া ভাষাৰ মৌলিক বিচাৰ’কিতাপৰ গ্ৰন্থকাৰ দেৱানন্দ ভৰালীয়ে তিনিখন নাট ৰচনা কৰে—

বিহু ( ১৯১৬ ; প্ৰকাশ হ'ল ‘আলোচনী’ ৭ম বছৰ ৭ম

সংখ্যা ১৮৩৮ শক ) ; জীৱদৰ্প ( ১৯১৮ ) ; শ্ৰীশঙ্কৰ ( ১৯৪৪ )

ভৰালীৰ এই তিনিখন নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন মৌলিক, ‘জীৱদৰ্প’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘মেকবেথ’ নাটকৰ ছাঁ লৈ ৰচিত। অমিত্ৰাক্ষৰ চন্দ্ৰবৰ্মা এই নাটখনত জীৱদৰ্পই অসম ইতিহাসৰ পটভূমিত মেকবেথ-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি কাহিনীৰ নায়ক ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰিছে। কছাৰী বজা শত্ৰুদমনৰ সখদ্বীৰ সৈনিক নেতা জীৱদৰ্পই বজাৰ বধ কৰি নিজে সিংহাসন অধিকাৰ কৰে; ইংৰাজী নাটকৰ মেকবেথেও এনে হিংসাত্মক কাৰ্য্যৰ যোগেদি সিংহাসন-লিপ্সা কৰিছিল। তেওঁৰ তৃতীয় নাট ‘শ্ৰীশঙ্কৰ’ ৰচনা আগতে হলেও প্ৰকাশ হয় ১৯৪৪ চনত। নাটখন পঞ্চাৰ; মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিত্ত অবলম্বন কৰি লিখিত। এতিয়ালৈকে কেৱে বহুমানত ইয়াৰ অভিনয়-প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰচেষ্টা কৰিব পৰা নাই।

### নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ—(১৮৭৫ খৃঃ— )

হুৰি শক্তিকাৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনত যোগ দিয়া অসমৰ অন্ততম অক্লান্ত কৰ্মী নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈ কেৱল ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰেই নহয়, সাহিত্য ক্ষেত্ৰতো এজন বিশিষ্ট কৰ্মী। অক্লান্ত সাহিত্যৰ উপৰিও তেওঁ সাতখনকৈ নাট লিখি অসমীয়া সাহিত্য ভঁৰাললৈ দান আগবঢ়াই গৈছে।

গৃহলক্ষ্মী ( ১৯১১ ) ; ভৰণ-কাঞ্চন ( ১৯৩২ ) ; কুকলীলা ( ১৯৩৩ )

প্ৰথমখন সামাজিক, ইয়াত আদৰ্শ গৃহিণীৰ লক্ষণ দেখুওৱা হৈছে। ‘ভৰণ-কাঞ্চন’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘Troilus and Cressida’ নাটৰ অনুবাদ; অসহযোগ আন্দোলনত ছিলেট জেইলত থাকোতে লিখা। নাটখন ৰচনাৰ শেষ তাৰিখ ইং ১৯১৩০২; সেই সময়ৰ ‘আৱাহন’ত প্ৰকাশ হৈছিল। ‘কুকলীলা’ নামৰ পৌৰাণিক নাটখনো জেইলত লিখা।

## । অপ্রকাশিত নাট ।

বিবাদ-কাহিনী—‘King Lear’ৰ অৱবাদ; ছিলেট জেইলত লিখা; বচনা শেষ হয় ইং ২৭/৭/৩২ তাৰিখে।

দক্ষুৰী মজল—‘The Taming of the Shrew’ নাটৰ অৱবাদ; ছিলেট জেইলত লিখা; বচনা শেষ হয় ইং ৮/৭/৩২ তাৰিখে।

জান্টি-বিমোদ—‘As you like it’ নাটৰ অৱবাদ।

ইয়াৰ উপৰিও, বৰদলৈয়ে ‘Midsummer Night’s Dream’ৰ অৱবাদ কৰিছিল। কিন্তু কোনোবাই চাবলৈ নি নাটখন হেৰুৱালে [জঃ—‘আৱাহন’ ৭ম বছৰ ৫ম সং ১৮৫৮ শক; প্ৰবন্ধ ‘নবীন চক্ৰ বৰদলৈ’—লিখক ঈশ্বৰপ্ৰসাদ চৌধুৰী]।

ইজ্জতাবাদ বৰঠাকুৰ (খৃঃ ১৮৮৭—১৯৬০); জীৱৎস-চিন্তা (১৯২৭)

নাট্যাচাৰ্য ইজ্জতাবাদ বৰঠাকুৰ প্ৰধানতে আছিল বহুমান কলাবিদ, স্বৰসাধক কবি-শিল্পী, স্থিতিশাস্ত্ৰ অভিনেতা। অভিনয়-কলা-শিক্ষা-প্ৰদানত অধ্যাত্ম লাভ কৰাৰ বাবে এসময়ত বাণৰক্ষকৰূপে তেওঁক ‘নাট্যাচাৰ্য’ উপাধিৰে বিভূষিত কৰে। তেওঁ আছিল এজন প্ৰবীণ শিক্ষাবিদ, আজীৱন শিক্ষা-বিভাগত শিক্ষকতা কৰি শেষত হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হৈ তেওঁ সুনাম ৰাখি থৈ গৈছে।

জীৱৎস-চিন্তা—এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া অভিনয় বুলিলে বাতি পুৰাই যাব লাগিব। আত্ম-নিশাতে মঞ্চ যন্ত্ৰিকা পৰিলে মৰ্মকল্লবৰ হাহাকাৰ হৰিহৰনিত ভাৱবীয়াৰ হৃদিত হেৰায়। বিতৰ্ক সমস্তা, প্ৰায় সকলো শিল্পীয়ে জ্বৰ জ্বমিকাবোৰত ওলাবলৈ ইচ্ছা নকৰে। এই যুগৰ আদি হোৱাত যি দুই-চাৰিখন নাটে এই দুয়োটা উদ্বেগ সাধনত সফল হৈছে, তাৰ ভিতৰত ‘জীৱৎস-চিন্তা’ অন্তৰ্গত।

অসামান্য গুণাধাৰ অতুল দানবীৰ বজা জীৱৎসই জীৱনত অশেষ জালা-বহুগা ভোগ কৰি দেৱতাৰ অভিলাপত দুখ-দুৰ্গতিৰ অখাই-সাগৰত পৰিল। ধন-জন-ঐশ্বৰ্য্য-বিভূতি সকলো হেৰুৱাই বজা সৰ্বস্বান্ত হ’ল, অইন কি, প্ৰিয় পত্নী চিন্তাৰ সৈতেও বিচ্ছেদ ঘটিল। এইদৰে সুদীৰ্ঘ বাৰ বছৰ কাল অতিবাহিত হোৱাৰ পিছতহে বজাই হৃদস্পন্দ লাভ কৰিব পাৰিলে।

জীৱৎসৰ চৰিত্ৰাৱলনত বৰঠাকুৰে কাশীদাসী মহাভাৰতক তালৈখিনি অৱলম্বন কৰিছে যদিও, অন্তৰ্ভুক্ত কেবাঠাইতো নিজ প্ৰতিভা বিকশিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। বিদূষক, কক্কুৰী, মজলতী আদি চৰিত্ৰৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। বিদূষক আৰু কক্কুৰী দেখাত সংক্ৰান্ত নাটকৰ আদৰ্শ স্থাপিত; কিন্তু কাৰ্য্যত তেনে নহয়। এইজন বিদূষক বুদ্ধিত বৃহস্পতি, ভ্যাগত দধীচি, স্থবী, স্থবিজ। সংক্ৰান্ত নাটকৰ বিদূষক কেৱল বসিক, বসোকাপক বাক-পটুইহে। সেইদৰে কক্কুৰীৰ চৰিত্ৰতো নতুনদৰ সজান আছে।

ইয়াৰ ভূত্যাগণো কম চতুৰ নহয়—“সাতবিহুৰ সৈয়াকণি সিহঁত”। তেওঁৰ মজলতী এগৰাকী মজল চাব জনা কথাচহকী টকটকীয়া অসমীয়া ভিৰোতা। মহাভাৰতীয় চৰিত্ৰ শ্ৰীৰংস-চিন্তাৰ তুলনাত এই চৰিত্ৰ কেইটাৰ তুলনা নহয়। এই কেইটা অসমীয়াৰ চিৰ-পৰিচিত, চিৰ-আপোন, চিৰ-চেনেহৰ আই-বাই, ভাইককাই।

### ৰাণাকান্ত সন্দিকৈ; মূলাগাভৰু ( ১৯২৪ )

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটৰ অগ্ৰণী পদ্যনাথ গোহাঞিকব্বাই তেওঁৰ ‘সাধনী’ নাটত পোন প্ৰথমবাৰ নগাকোৱঁৰ কনচেণ্ডক মকত তুলি সমগ্ৰ ৰাইজক পাহাৰী ঠাইতৈব শক্তি-সামৰ্থ্যৰ চিত্ৰ চাবলৈ সন্মোহন দিলে; ‘জয়মতী’ নাটতো এইদৰে এইজনা নাট্যনাট পবত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতি সূচক সংযোগ-সূত্ৰ এধাৰি নিৰ্মাণ কৰিছিল। এই সূত্ৰতে ভেজা ‘দ সাধনী’ত কনচেণ্ডক থিয় বোৱা হৈছে, সন্দিকৈৰ ‘মূলাগাভৰু’ত এই থেকেনা কনচেণ্ডেই নাটত দ্বিতীয়বাৰ দেখা দিলে। মূলাগাভৰু অসম বুৰঞ্জীৰ স্পষ্টানিদ্ধ নান্ধী চৰিত্ৰ। তেওঁ চাও ফ্ৰাচেংমুং বৰগোহাঁই ডাঙৰীয়াৰ ভাৰ্য্যা। ১৫২৭ গুৰুত পাঠান সেনাপতি তুৰ্বকে সৈন্তবাহিনী লগত লৈ অসম আক্ৰমণ কৰে। চাও ফ্ৰাচেংমুঙে সেনাপতিৰ পদ লৈ তেওঁৰ সৈতে বণ দি পৰাজিত হৈ মৃত্যু বৰণ কবিলগীয়া হয়। লৌকিক বিশ্বাস মতে সেনাপতি চাওক পত্নীয়ে কৰচ কাপোৰ দিব নোৱাৰা হেতুকেহে এই বণত তেওঁৰ মৃত্যু হ’ল, যাকে ভাবি মূল্যই নিজে গৈ তুৰ্বকৰ সৈন্য বণ দিলে আৰু শত্ৰু সেনাপতিৰ নিপাত কৰি নিভেও এই সংসাৰ ত্যাগ কৰি স্বামী-হত্যাব প্ৰতিশোধ ল’লে।

ঐতিহাসিক এই আধিকাৰিক কাহিনীৰ সৈতে নাট্যকাৰে দুটাকৈ প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী সংলগ্নৰূপে সংযুক্ত কৰি বচনা সফল আৰু সবস কৰি তুলিছে, নাটকী চমৎকাৰক উদভাৱন কৰিছে—(১) জয়মতী-কনচেণ্ড কাহিনী, (২) ললিতা চুক্লেং কাহিনী। এই প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীৰ কনচেণ্ডজন কেৱল শক্তিধৰ বীৰ পুৰুষেই নহয়, মহান ব্যক্তিত্বশীল সুদৰ্শন স্তম্ভকণো। এবাৰ আহোম-কছাৰী বণত কছাৰী পৰাজিত হৈ স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙলৈ অস্ত্ৰান্ত দানৰ লগতে গাভৰু এগৰাকীও পঠিয়াইছিল, তাইৰ নাম জয়মতী। কনচেণ্ডৰ ৰূপ-গুণ দেখি জয়মতীৰ কোমল মনটি পিচলি গ’ল, নাট্যকাৰেও এই সুন্দৰী গাভৰুক লৈ প্ৰেম-কাহিনী বচনাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলে। কোৱাৰ চুক্লেং বিবাহ প্ৰস্তাৱ লৈ তেওঁৰ কাষ চাপিল, ৰূপহীয়ে সমাধান দিলে, তেওঁ সেই প্ৰস্তাৱ অবিহনে অহিন যি কোনো প্ৰস্তাৱতে মান্তি হব। ইতিমধ্যে এদিন অভ্যাগত কনচেণ্ডক সাপে খুটিয়ালে; তাত চুক্লেঙত বাহিৰে অহিন কেৱে সৰ্পদংশনৰ চিকিৎসা নেজানে। কনচেণ্ডক বেনে তেনে বচাব লাগে, এয়ে হ’ল জয়মতীৰ প্ৰতিজ্ঞা আৰু চুক্লেঙৰ ওচৰত কাতৰ অস্থবোধ। ছেগ পাই, চুক্লেঙে পশ্চিম দি কৰিলে যে, জয়মতীয়ে যদি তেওঁৰ সৈতে বৈবাহিক পাশত আৱদ্ধ হয়, তেওঁ কনচেণ্ডৰ চিকিৎসাৰ ভাৰ লব পাৰে। অনিচ্ছা

সঙ্গেও জয়ন্তী প্ৰস্তুতত মান্নি হ’ল আৰু কনচেন্দ্ৰক আসন্ন মৃত্যুৰ পৰা বৰ্দ্ধা কৰিলে। এই খিনিতে নাটকীয় ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ৰ পথ নিৰ্মিত হৈছে। কিন্তু ‘কলাগম’ত আকস্মিক পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিিল। চিকিৎসাৰ পণ অতুসৰি জয়ন্তীয়ে চুকলেণ্ডৰ ডিঙিত বৰমালা প্ৰধান কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গ’ল। কিন্তু চুকলেণ্ডে মালাধাৰ কনচেন্দ্ৰৰ ডিঙিত দি উপস্থিত জনতাক স্তম্ভিত কৰিলে। লগে লগে জয়ন্তীৰ সখীয়েক ললিতাই ইচ্ছিততে চুকলেণ্ডৰ ডিঙিত হাঁহি ঠাতি বৰমালা অৰ্পণ কৰিলে; আয়তিসৰে মিলন-মহোৎসৱৰ মঙ্গল উৰুজি দিলে। বুৰঞ্জীত নিৰস কাহিনী উপভাসৰ জীপ লৈ সবস হ’ল, ৰোমাঞ্চধৰ্মী প্ৰামাণিক কাহিনীয়ে আধিকাৰিক কাহিনীভাগক বৰ্দ্ধিত কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধনত ক্ৰিয়া কৰিলে। ইতিহাসে উপভাসৰ অংকলত ধাৰিহে উধাৰ পাৰিছে আৰু নাট্য বস্তু নিৰ্মাণত অবিহণা যোগাইছে।

অম্বিস্থাপ্ৰসাদ গোস্বামী ( ১৮৯৩ খৃঃ—১৯৬২ ) ; তাৰা ( ১৯৩৫ )

১৮৯৩ খৃষ্টাব্দত অধিকা গোস্বামীৰ জন্ম হয়। ১৯১১ চনত গুৱাহাটীৰ সোণাৰাম হাইস্কুলৰ পৰা বৃত্তি ধৰি মেট্ৰিক পাছ কৰে; ১৯১৫ চনত ইংৰাজীৰ অনাৰ্ট লৈ গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ ‘পাছ’ কৰে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন আইন কলেজত অধ্যাপকৰ কাম কৰিছিল আৰু আইনজীৱীৰূপে ওকালতি ব্যবসায় কৰি গুৱাহাটীত বসতি কৰে। ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যৰ গভীৰ অধ্যয়নৰ ফল স্বৰূপে তেওঁ ইংৰাজীৰ পৰা ‘ইলিয়াদ’, ‘ওডিচ’ৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে আৰু চেক্সপিয়েৰৰ ‘চিহেলিন’ ( Cymbeline ) নাটকৰ পটভূমিত ‘তাৰা’ নামৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰিত নাট এখন লিখি উলিয়ায়।

১৯১৫ চনৰ পৰা কেইবছৰমান গুৱাহাটীৰ ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’য়ে প্ৰত্যেক শনিবাৰে তেওঁলোকৰ নাট্যমঞ্চত নাট একোখন অভিনয় কৰিছিল। কিন্তু অসমীয়া নাটৰ অভাৱত বঙালী নাটৰ অসমীয়া অন্তৰাদেৰেই অভিনয়ৰ অভিলাষ পূৰণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। এই অভাৱ পূৰণৰ বাবে বহুত বহু যি কেইজনমান নাট্যকাৰে উঠিপৰি লাগিছিল তাৰ ভিতৰত অধিকাপ্ৰসাদ গোস্বামী অন্তৰ্গত। তেওঁৰ একেখন নাট ‘তাৰা’ৰ ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’য়ে ১৯১৫ চনতে অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে। তেতিয়া এই নাট গতে-লিখা অৱস্থাত আছিল; ছপা হয় ১৯৩৫ চনত।

ইয়াৰ আগতে এনেবিধৰ ৰূপান্তৰিত নাট আছিল ‘ভ্ৰমৰক’, ‘চন্দ্ৰাৱলী’ আদি। এই-বিলাক নাট বিদৰে সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচনা কৰা হৈছিল, ‘তাৰা’তো সেই ৰীতিকেই অৱলম্বন কৰা হৈছে এইদৰে—

ইংৰাজী নাটকত.

অসমীয়া নাটকত

(১) বৃটেইনৰ ৰজা চিহেলিন  
( Cymbeline )

(১) জয়পুৰৰ ৰজা অজয়সিংহ

(২) ইমোজেনৰ স্বামী পষ্টুমাস লিউনেডাচ  
( Posthumus Leonatus, husband  
of Imogen )

(২) তাৰাৰ স্বামী পালিত

- (৩) পটুমাচৰ ভৃত্য পিচানিও (৩) পালিতৰ ভৃত্য চন্দন  
(Pisanio, Servant of Posthumus)  
(৪) চিবেলিনৰ প্ৰথম স্ত্ৰীৰ কন্যা (৪) অজয়সিংহৰ প্ৰথম স্ত্ৰীৰ  
ইমোজেন (Imogen, Daughter of কন্যা তাৰা  
Cymbeline by a former queen)

অসমীয়া 'তাৰা'ৰ সাৰাংশ এই :—জয়পুৰৰ পৰা আঁতৰি আহি বাণীৰ ইচ্ছাৰ বিৰূদ্ধে পালিতে তাৰাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি অৱশেষত মোগলৰ অধীনত দিল্লীত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে দিল্লীৰ ৰাণী নামৰ এজন ডেকাই পালিতৰ সৈতে জিন্দ মাৰি তাৰাক জীৱন-সজিনী ৰূপে লাভ কৰে। এয়ে ৰাজপুত আৰু মোগলৰ মাজত এখন খণ্ড যুদ্ধৰ সৃষ্টি কৰে। শেষত তাৰা আৰু পালিতৰ পুনৰ মিলনেৰে নাটৰ সামৰণি মৰা হয়। ঘটনাৰ ক্ৰম ইংৰাজী নাটকৰ সৈতে প্ৰায় একে হলেও, 'তাৰা' তাৰত-মুখী হোৱাত ইয়াত বিদেশী প্ৰভাৱ ভালেখিনি ভল পৰিল। ইংৰাজী নাটকত ইমোজেনে তেওঁৰ প্ৰেমাস্পদ পটুমাচৰ পৰা প্ৰথম বিদায় লবৰ সময়ত তেওঁৰ মঙ্গল কামনা কৰিছে এইদৰে—

"You must be gone  
And I shall here abide the hourly shot  
Of angry eyes ; not comforted to like.  
But that there is this jewel in the world  
That I may see again."

অসমীয়া নাট্যকাৰে এই প্ৰসঙ্গত তাৰতীয় সতী ভিবোভাৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে এইদৰে—

তাৰা—“বিদায় প্ৰাণেশ্বৰ, তোমাক বিপদত নেপেলাওঁ। অধিনীক যেন মনত ৰাখা (পালিতে ঘাঙ-নাঘাঙকৈ শুচি যায়)। (আঁঠুকাটি) আই তবানী! তুমি সকলোৰে অন্তৰ জানা। যদি মই কান-মন-বাক্যে ভিবোভাৰ অমূল্য বচন সত্য স্বৰ্ণ বক্য কৰিছো তেনেহলে সেই পুখুৰ ফলত বেন পালিতক সকলো বিপদৰ পৰা ৰক্ষা কৰা, এয়ে প্ৰাৰ্থনা” (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)। পালিতে তাৰাক ঠোঁটত সতী সাঙিখীৰ সৈতে তুলনা কৰাৰ কথাও পোৱা যায় (৫ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। এই আদৰ্শ মূল ইংৰাজী নাটকত পাবলৈ নাই।

ইংৰাজী নাটকত অধিকাংশ ছন্দই অধিকাংশ স্থান অধিকাৰ কৰিছে, অসমীয়া নাটক শ্রুত কেইটাত বাহিৰে বচনসমূহত কেৱল সৰল গদ্য। অসমীয়া নাট্যৰ আদি আৰু অন্তত থকা 'সৰী' সকলৰ শ্রুত, মাজত থকা ভীল ৰালক-ৰালিকা সৰল স্তম্ভীয় শ্রুত নাটধনৰ অন্তত বৈশিষ্ট্য।

আধুনিক ব্লগ (নাট-প্ৰসঙ্গ) — সত্যীৰ্ণ দেৱৰক্ষ সচক্ৰ পুৰাণনি (অপ্ৰকাশিত নাট) ২৭০

দ্বীন মেধি; পুনৰ্জন্ম ( ১৯২১—‘চেতনা’ ১৮৪৩ শক, ২য় বছৰ ১২শ সৰ )

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট আইনজ্ঞ, অধিবক্তা দ্বীন মেধিৰ চাৰি-বৃত্ত-সম্বলিত এই একাধিক। খনিত ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ এটি আবেগপূৰ্ণ ভাব কাব্যিক আকাৰত ফুটি উঠা দেখা যায়। এদিন পূজা-উৎসৱ দিৱসত ৰাজ-কবিৰ হাতত থকা বীণখনি আঁতৰাই নিয়াত কবি বৃত্তপ্ৰায় হয়। তেওঁ কয় যে তেওঁৰ বীণ দুৰ্গশাস্ত্ৰ জনসাধাৰণৰ হৃৎ-দুৰ্গতি-অৱসাদ নিৰাকৰণ বাবেহে, নিজৰ বাবে নহয়। এনে কৃষক ৰজাৰ ওচৰলৈ আহি ক’লে যে, ৰাজ-কবিৰ বৃত্ত্য-মুখৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিব নোৱাৰা পৰ্য্যন্ত তেওঁলোক পূজা উৎসৱত যোগদান কৰাৰ পৰা বিৰত থাকিব। কৃষকজনৰ দাবী মানি লবলৈ ৰজা বাধ্য হ’ল আৰু ক’লে ‘নবনাৰায়ণৰ পূজাই দেৱতাৰ পূজা’। ৰজাই কৃষকজনক সাৱটি ললে। বহুদিনীয়া ৰাজতন্ত্ৰৰ ঠাঁইত গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ’ল। ৰাজ-কবিৰ বীণত ভাবতৰ বৃত্তি-বৃত্তমনা জনগণৰ বীণাৰ বন্ধাৰৰ ধনি সূচিত হৈছে। ইয়াৰ আগতে অধিকাৰিৰ বাচৌধুৰীৰ অপ্ৰকাশিত ‘বন্দিনী ভাবত’ (১৯০৮) আদি দুই-এখন নাটত মাজ এনে জাতীয় আন্দোলনৰ সূচনা পোৱা যায়।

বমেশ চৌধুৰী; বিপ্লৱৰ শেষ ( ১৯২২ )

‘পুনৰ্জন্ম’ৰ দৰে বমেশ চৌধুৰীৰ ‘বিপ্লৱৰ শেষ’ নামৰ একাধিক খনতো জনগণৰ স্বাধীনতা-বীজ বপন কৰা হৈছে। কাৰ্লনিক ৰাজ্য এখনৰ ৰজা এজনক ৰাজহ নিদিবলৈ প্ৰজাবৰ্গই মাৰ বান্ধে আৰু এই বিষয়ে ৰজাক জনায়। আন্দোলনে ক্ৰমাৎৰে ভীষণ ৰূপ ধাৰণ কৰে। অবশেষত প্ৰজাৰ দাবী মানি ৰজাই নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল। ৰাজতন্ত্ৰৰ অৱসান ঘটিল, প্ৰজাতন্ত্ৰ স্থাপিত হ’ল। সাহিত্যই ৰাজত্ব ভগ্নত কাৰ্য্যশক্তিৰ ইন্ধন যোগায়। এনেবোৰ সাহিত্যই সেই সময়ৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত ইন্ধন যোগাইছে, জাতীয় বোদ্ধাসকলক শক্তি দিছে, কৰ্ম-প্ৰেৰণা দিছে।

(খ) অপ্ৰকাশিত নাট-মালা ( ১৯১০-’২০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত )

পাৰিজাত-হৰণ	—নিধক ?
সিদ্ধুৰ বিজয়	— “ ?
বিজিয়া ( অজ্ঞানমূলক )	—তপেশ্বৰ শৰ্মা
হিন্দুবীৰ	—মহেন্দ্ৰনাথ ৰাজখোৱা
চন্দ্ৰকণ্ঠ	— “ “
সন্তাসী ( সাধাজিক )	— “ “
কেৰকণ ( খেমদীয়া )	— “ “

এই কেউখন নাটেই ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত হৈছিল [ ৰূ: ‘ডিব্ৰুগড় আন্দোলনত এঘেচাৰ নাট বন্ধিবৰ চহু ইতিহাস’ ]

কৰ্ম—সোণাবাম চৌধুৰী

‘ৰজাহুৰাৰ নাটবন্ধিব’ত অভিনীত ( ৰূ: ‘সোণাবাম চৌধুৰীৰ জীৱনী’—আৰু, স্বৰকাৰতী )।

( ১৯২০—'৩০ৰ ভিতৰত )

মাহী আই ( ধেমেলীয়া )	—	গোপালচন্দ্ৰ বৰা
অজ্ঞাত বাস ( পৌৰাণিক )	—	" "
জনক ( " )	—	" "
শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ( " )	—	" "

কেউখন 'নগাওঁ নাট্য' মন্দিৰ'ত অভিনীত।

'অজ্ঞাত বাস'ৰ পটভূমি এই একে নামৰ অসমীয়া নাট।

দেবলাদেবী ( অম্বুবাণ )

বাজীৰাও ( " )

কেউখনেই অসমৰ বিভিন্ন

ৰাণা প্ৰতাপ ( " )

স্থানত অভিনীত

অহল্যা বাঈ ( " )

### সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ বক্ষাকাল

চেম-প্ৰগাতি-কণ্ঠৰ নাটক-এয়াৰ পাছত প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰিমান বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত উন্মেষযোগ্য গহান পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাট এখনো নাই। প্ৰথম কাৰণ, মাত্ৰহে অভিনয়ত চাব বিচাৰে কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, দৃশ্যৰ বিভাষিকা। পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাট যি দুই-চাৰখন ওলাল, সেয়ে এনেবোৰ অণ্ডাৰ কিছুদূৰ পূৰণ কৰিলে। "এবংচন্দ্ৰ, যা হান্ত"ৰ দৰে একমাত্ৰ চন্দ্ৰৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ-বধ'কে আদি কৰি বেউখন নামেই বহুদিন ধৰি জনসাধাৰণৰ হিয়া-মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল। সেইদৰে 'জয়মতী কুঁৱৰী', 'শ্যমৰ-লীলা' আদিয়েও কলাকুশল সৰ্বক কলাসেৱন কৰিবলৈ কিছু প্ৰয়োগ নিদি থকা নাই। অপ্ৰকাশিত নাট অৱশ্যে আছিল, কিন্তু প্ৰকাশৰ অভাৱত সি য'ৰে বস্ত্ৰ ত'তে জাহ গ'ল। যক্ষোপযোগী সামাজিক নাট এখনো নোলাল। ইয়াৰ কাৰণ কি? চমক-প্ৰদ ঘটনাৰ অভাৱত, কাহিনী বিস্তৃতিৰ অভাৱত নাট চুটি হৈ যায়, সেই দিনত জনসাধাৰণে আকৌ চুটি অভিনয়ৰ নামকে হুঙনে। কাহিনী দীঘল হলেও বা, উত্তপ্ত দৃশ্য বা উদ্দীপনাময় ঘটনা নহলে সিও সেমেকি যায়। ইপিনে গিৰিশ, যিকেন্দ্ৰলাল প্ৰভৃতিৰ অনুদিত বঙলা নাটৰ প্ৰথম প্ৰবল জোৰাৰত স্বভাৱ-চকল সাধাৰণ দৰ্শকৰ কচিবোধেও স্বাভাৱিকতে বাগৰ সলালে। এনেবোৰ কাৰণতে তৃতীয় দশক পৰ্যন্ত নাট্যমোদী-সকলৰ আয়োদ্যৰ যোগান ধৰিব পৰা উপযুক্ত সামাজিক নাট এখনো নোলাল। অসমীয়া সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ এয়ে বক্ষা কাল। তলত দিয়া সামাজিক নাটৰ ডালিকাটোৰ পিনে এবাৰ চকু ফুৰালেই মন্তব্যসাৰৰ মৰ্ম বোধ হ'ব—

সেউতী-কিৰণ ( বৃ: ১৮২৪ )—বেণু ৰাজখোৱা

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা ( ১৯০৮ )—বেণু ৰাজখোৱা



- পূৰ্ণৰ্জয় ( ১৯২১ একাঙ্ক )—বীন ঘোষ  
 বিপ্লৱৰ শেষ ( '২২ ; একাঙ্ক )—বমেশ চৌধুৰী  
 অসম প্ৰতিভা ( '২৪ ? )—দৈব তালুকদাৰ  
 মাতৃমৰণ ( '২৪ ; একাঙ্ক )—অতুল হাজৰিকা  
 নৱদুগ ( '২৫ )—মাধৱ শৰ্মা  
 হ-ঘ-ব-ব-ল ( '৩১ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা  
 পৃথল ( '৩১ )—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা  
 বৰবৰুৱাৰ বেতাল যন্ত্ৰবিংশতি ( '৩২' )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা  
 বিচাৰ ( '৩৩ )—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা  
 বানপানী ( '৩৪ )— কামাখ্যা ঠাকুৰ  
 বমণী শক্তি ( '৩৫ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য  
 সংসাৰ চিত্ৰ ( '৩৬ )—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

## ১০ম পট

### সতীৰ্থ দেৱকৰ সচন্দন পুস্পাঞ্জলি

( খ: ১৯২০-৪০ বা ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ পৰা ৬ষ্ঠ-৭ম পৰ্য্যন্ত )

( ক ) বাতাবল—বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম-দ্বিতীয় দশকৰ সামাজিক নাটৰ বন্ধাকাল, লগতে অন্যান্য বিবিধ শ্ৰেণীৰ নাটবোৰ আশা-নিবাশৰ নোকমোকালিত লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ 'সংসাৰ চিত্ৰ', জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', অতুল হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাট, দৈৱ তালুকদাৰ, প্ৰসন্নলাল, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিৰ ঐতিহাসিক নাট, পিতা-পুত্ৰ বৰদলৈ-ঘৰৰ প্ৰতীকধৰ্মী নাট ৩য়-৪ৰ্থ এই দুই দশকৰ বাহকবনীয় অৱদান।

ৰাজনীতিৰ বীজ অন্যান্য সাহিত্যৰ দৰে নাট্য সাহিত্যতো শিৰাই শিৰাই উপলব্ধি হ'ব ধৰিলে। ১৯২০ চন পৰ্য্যন্ত শাসন-অধিষ্ঠিত ব্ৰটিছ চৰকাৰৰ বিৰুদ্ধে যুগ্ম খুলি কথা-কণ্ঠতা ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি ভাৰতবৰ্ষত কেইজন আছিল সন্দেহ হয়। অসমতো যদিবা-পিয়লিত বিনে কেইজন আছিল জানিবলৈ টান। ১৯২০ চনৰ পাছতহে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰতবাসীয়ে যুগ্ম ভুলি মুকলি ভাবে ক'ব পৰা হ'ল—“স্বৰাজ আমাৰ জন্ম-স্বৰ্ঘ”। স্বাধীনতাৰ ওকাৰ-কলিত হুগুসিংহ সাৰ পাই পৰজি উঠিল। আতীয় যজ্ঞৰ আহুতি দিবলৈ জনগণ গলবজ্জ হৈ দলে-বলে আগবাঢ়ি আহিল। কেৱে ল'লে যন্ত্ৰপুত্ৰ সচন্দন হুল বেলপাত্ৰ; কেৱে ল'লে পূৰ্ণাহতিৰ যন্ত্ৰপূৰ্ণ ফৰ-ফচ। আতীয় যজ্ঞৰ এই ওকাৰ-কলি-প্ৰতিধ্বনি নাট্য সাহিত্যৰ আবে আবে, ছেপা-চোবোকা ভাবে হলেও, বিণিকি বিণিকি কাণত পৰিল।

## নতুনৰ উদ্দেশ্য—বচনা-বীতিত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা

(১) প্ৰায় ৩য় দশকৰ আগতে ইতিহাসৰ ছুই-এক চৰিত্ৰই পৌৰাণিক চানেকি দিয়াত লৈ যিবুৰে দেখা দিছিল, এতিয়া পৌৰাণিক ছুই-এক চৰিত্ৰই ৰাষ্ট্ৰীয় সঁচাত গঢ় লৈ দেখা দিয়াৰ উপক্ৰম কৰিব ধৰিলে। (হাজৰিকাৰ 'বেউলা', 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' আদি দ্ৰঃ।)

(২) ছদ্মবেশী চৰিত্ৰাৱলীৰ সমাবেশ হৈ আহিল (প্ৰসন্নলালৰ 'নীলাচৰ', শৈলধৰৰ 'প্ৰতাপসিংহ', গোহাঞিবৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' আদি দ্ৰঃ)।

(৩) প্ৰায়বোৰ নাট সঙ্গীত-বহুল হৈ পৰিল। চাৰণ, বৈভালিক, সগী প্ৰভৃতি গায়ক-শ্ৰেণী-গত চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা ক্ৰমান্বয়ে বৃদ্ধি পাই আহিব ধৰিলে। স্থানবিশেষে সঙ্গীতমাধ্যমত বচন-বচনা-বীতিৰ সন্নিবেশ হ'ল।

(৪) আধুনিক গীত-পদ-মাতে পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-সমূহকো ঠাইবিশেষে আধুনিক পৰিৱেশত স্থাপিত কৰিব ধৰিলে; অথচ, আধুনিক চৰিত্ৰয়ো বৰগীত উটিয়া, দেহ-বিচাৰৰ গীতৰ স্বৰধ্বনি লৈ পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-ৰূপত সাজি-কাচি দেখা দিলে। সামাজিক নাট ছুই-চাৰিখনেও পৌৰাণিক বীতিত ৰচিত নাটৰ নান্দী, প্ৰস্তাৱনা, শ্ৰদ্ধাৰ আদিৰ আহি লৈ প্ৰাচীন কলাকৃতিৰ ৰূপ চিজিত কৰিব ধৰিলে।

(৫) বৈষ্ণৱ যুগৰ পৌৰাণিক নাট্যাৱলীৰ অতীন্দ্ৰিয় দিবা-উন্মাদ আৰু সাহসিকতাৰ ৰূপলীলা ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল। ৰামলীলা, কৃষ্ণলীলা প্ৰভৃতি জনগণে সহজে চুৰ্ক নোপোৱা দেৱ-লীলা ৰসাত্মক দৃষ্টাৱলী দিব্যধামৰ পৰা অৱতৰণ কৰি ক্ৰমান্বয়ে সমাজৰ চৌহদত থিত্তি লাভ কৰি যুগে-যুগে নতুন কথা নতুন পোহাৰ মেলিবলৈ স্ববিধা পালে। দেৱ-দেৱীক লৈ ৰাজ-বিজ্ঞপ কৰা চুটি চুটি নাট-নাটিকা ওলাল।

[কনকসেন ডেকাৰ 'ঠেলুপুৰী'; নৱ বৰুৱাৰ 'দক্ষযজ্ঞ', লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ 'সিপুৰীৰ আঁচনি' আদি দ্ৰঃ]

(৬) হাত্ৰবস উদ্দেশ্যৰ সাধাৰণ অৱলম্বন হ'ল কণা, কুজা, লেঙুৰ-ডেঙুৰ, অঁকৰা, জনজাতীয় চৰিত্ৰ আদি। হাত্ৰবস প্ৰায়েই তৰল।

(৭) সত্তা-সমিতিৰ আৱৃতিৰ বাবে উপযোগী ত্ৰী-চৰিত্ৰ বৰ্জিত ছুই নাট-নাটিকা কিছুমানো এই যুগতে দেখা গিলে। ইণিনে দীৰ্ঘকায় নাটো এই সময়তে বেছি।

(৮) প্ৰতীক-ধৰ্মী আৰু কাব্য-ধৰ্মী নাটৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল। স্তৰে স্তৰে ভাষা আৰু বচনা-বীতিয়েও বোল সলালে। অমিত্ৰাক্ষৰ-হৃদয় আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য হ'ল।

(৯) বিবিধ শ্ৰেণীৰ নাট-নাটিকা ওলাল। এই কালছোৱাৰ সবহুতাৰ নাট ৰচন-প্ৰধান, কাৰ্য্য-প্ৰধান নহয়।

### (৪) বৰ্ণবৃগৰ শুভাবলম্ব

অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ-মণ্ডলী (১ম খণ্ড — ওপৰত কৈ অহা 'মতে' কণকক শিল্পী সাহিত্যিকৰ যত্নলচৰণত পৰোদিশ নিৰ্মাণিত হ'ল। এয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বৰ্ণবৃগৰ শুভাবলম্ব। এই বৃগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ মণ্ডলী :—

(পৌৰাণিক নাটৰ মণিৱয় মণিকূটত)

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা (খৃঃ ১৯০৬ - )

- |   |                            |
|---|----------------------------|
| (১) ব্ৰহ্মেশ যজ্ঞত আত্ম-বলিদান<br>(১৯২০ 'বাহী')   | (২১) বেউলা ( '৩৩ )         |
| (২) মাতৃমৰ্জল ( '২৪ চেতনা'<br>১৮৪৬ শক )           | (২২) মল্লভূলাল ( '২৫ )     |
| (৩) দাতাকৰ্ণ ( '২২ )                              | (২৩) চম্পাবতী ( '৩৪ )      |
| (৪) নতুন যুগ ( 'বাহী' )                           | (২৪) কৃষ্ণকোষ ( '৩৬ )      |
| (৫) প্ৰাগ্জ্যোতিস ( 'মিলন' )                      | (২৫) ক্ৰীৰামচন্দ্ৰ ( '৩৭ ) |
| (৬) বাৰ্মাকি-নাৰদ-সংবাদ<br>( 'ভয়মুখী' )          | (২৬) কল্যাণী ( '৩৯ )       |
| (৭) হোলি ( 'মিলন' )                               | (২৭) মঞ্জিৰানা ( '৩৯ )     |
| (৮) ভীষ্ম ( 'আমাব দেশ' )                          | (২৮) শকুন্তলা ( '৪০ )      |
| (৯) একলব্য ( 'ভকণ' )                              | (২৯) সাবিত্ৰী ( ' )        |
| (১০) ভানুমতী ( 'আৰাধন' )                          | (৩০) বৰিজ পোদৰ ( '৪৬ )     |
| (১১) জয়দেব ( 'অজলি' )                            | (৩১) মানস প্ৰতিমা ( '৪ )   |
| (১২) চোহৰাব-বস্ত্ৰ ( 'আৰাধন' )                    | (৩২) মীতা ( '৪২ )          |
| (১৩) ধাত্ৰী পাৰ্ৱা ( 'অসম হিটৈবা' )               | (৩৩) দয়মুখী ( '৪২ )       |
| (১৪) বন্দীবীৰ ( 'বাহী' )                          | (৩৪) আহুতি ( '৪২ )         |
| (১৫) মাতৃ পূজাত মোমাই বলি ( 'চেতনা' )             | (৩৫) বীৰাধনা ( '৪২ )       |
| (১৬) বীৰ-পূজা ( 'মিলন' )                          | (৩৬) কাম্বীহৰণ ( ' )       |
| (১৭) কুৰু-নয়ন ( 'মিলন' )                         | (৩৭) ছত্ৰপতি শিৰাজী ( ১২ ) |
| (১৮) শেষ অৰ্ঘ্য ( 'মিলন' )                        | (৩৮) অশ্বতীৰ্ণ ( ' )       |
| (১৯) নবকালৰ ( '৩০ )                               | (৩৯) টিকেপ্ৰজিৎ ( '৪২ )    |
| (২০) কনৌজ কুঁৱৰী বা হিন্দুস্থান-<br>বিজয় ( '৩০ ) | (৪০) মতী ( '৪২ )           |
|   | (৪১) তপতী ( ' )            |
|   | (৪২) বিসৰ্জন ( ' )         |

ওপৰত উল্লেখ কৰা তালিকাভুক্ত থকা 'মাতৃমহল'ত বাহিৰে প্ৰথমৰ পৰা অষ্টাদশ পৰ্য্যন্ত এই সোতৰখন নাট 'কামৰূপ'ত ( '৪২ ) সন্নিবিষ্ট। 'নীতা', 'দময়ন্তী' এই দুখন 'নিৰ্যাতিতা'ত; 'আহুতি', 'কল্যাণী', 'বীৰাঙ্গনা' এই তিনিখন 'আহুতি'ত সন্নিবিষ্ট। 'কামৰূপ'ৰ নাট কেইখন কথোপকথন-মূলক আবৃত্তি-সমূহ একান্তিকা। 'নিৰ্যাতিতা', আৰু 'আহুতি'ত প্ৰকাশিত নাট কেইখনো ছন্দকাব্য।

১৯০৬ খৃষ্টাব্দত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ জন্ম হয়। গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ পৰা ১৯২৩ চনত প্ৰৱেশিকা আৰু কটন কলেজৰ পৰা '২৮ চনত বি. এ. 'পাছ' কৰি তেওঁ চৰকাৰী আৰু বেচৰকাৰী কেবাখন স্কুলত শিক্ষকতা কৰে। ইয়াৰ মাজতে বি. এল., বি. টি. আৰু অসমীয়া বিষয়ত এম. এ. পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি কটন কলেজত অধ্যাপক হয় আৰু তাৰপৰা অৱসৰ লৈ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বি. টি. শ্ৰেণীত অধ্যাপক নিযুক্ত হয়। স্কুলত পঢ়া দিনৰেপৰা হাজৰিকাৰ সাহিত্যস্পৃহা প্ৰবল। এয়ে ক্ৰমান্বয়ে পুৰুষ হৈ অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত তেওঁক এখন উচ্চ আসন দিয়াত সহায় কৰিছে। তেওঁ কেৱল মৌলিক বচনাতো আৱদ্ধ নহয়, সম্পাদন আৰু সংকলন কাৰ্য্যও কৰিছে। এসময়ত তেওঁ অসম ছাত্ৰসভাৰ প্ৰচাৰপত্ৰ 'মিলন'ৰ সম্পাদক আছিল; কেইবছৰমান অসম সাহিত্য সভাৰ সম্পাদক ৰূপেও কাম কৰিছিল। ১৯৫২ চনত অসম সাহিত্য সভাই তেওঁক বাৰ্ষিক অধিবেশনৰ সভাপতি-ৰূপে বৰণ কৰি গুণীজনৰ গুণৰ আদৰ কৰিছে। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতে হাজৰিকাৰ বৰঙণি আছে; কবিতা আৰু নাটকত বিশেষ।

আধুনিক যুগত ১৯৩২ চন পৰ্য্যন্ত অসমীয়া নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত অকল হাজৰিকাই হিমানখিনি পূৰ্ণাঙ্গ যক্ষোপযোগী নাটক লিখিছে, অইন কোনোজনো পৰা নাই। অতুল হাজৰিকাৰ এই প্ৰচুৰ অৱদান অৱিস্মৰণীয়। পৌৰাণিক নাটৰ নাট্যকাৰ ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি সৰ্বাতোৰৈ অধিক। বচনাৰ পিনৰপৰা 'বেউলা' ( পৌৰাণিক ) আৰু 'কনৌজকুঁৱলী' ( বুৰঞ্জীমূলক ) তেওঁৰ প্ৰথম নাট। দুয়োখনৰেই বচনা-কাল : ২২০ খৃষ্টাব্দ। প্ৰথমখন এই চনৰ আগভাগত; তেতিয়া তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। দ্বিতীয়খন এই বছৰৰে শেষ ছোৱাত বচিত; তেতিয়া তেওঁ কলেজৰ প্ৰথম বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। 'বেউলা'ৰ পাণ্ডনিত লিখকে কৈছে—“নাট লিখাৰ এয়েই যদিও আমাৰ প্ৰথম প্ৰয়াস নহয় তথাপি প্ৰথম নাট বুলি ক'ব পৰা যায়।” ইয়াৰ পৰা অল্পমান হয়, তেওঁ ইয়াৰ আগতো সম্ভৱ হুই এখন নাট বা নাট্যাঙ্কৰ বচনাত হাত বুলাইছিল; 'বদেশ যন্ত্ৰত আত্ম-বলিদান' ( ১৯২৩ ) নাটিকাখনকে এই প্ৰসঙ্গত আঙুলিয়াব পাৰি। ইয়াত বানে তেওঁৰ অইন কোনো নাট ইয়াৰ আগত বচিত ছোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। সেই সময়ত অসমৰ বৰ্দ্ধক বঙালী নাটৰ অল্পবান্ধেৰে ভৰপূৰ; কিছুমান ছাত্ৰছাত্ৰী, কিছুমান ছবছ অল্পবাদ; কোনো বিৰ্ধেই প্ৰকৃত অসমীয়া কলাসেৱীৰ প্ৰাণৰ ভূমি সাধন কৰিব নোৱাৰে। এয়ে উদীয়মান নাট্যকাৰজনৰ ভৰণ যন্ত আৰাধ দি প্ৰাণত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। মৌলিক নাটৰ অভাৱ মানে চিত্তাঙ্গীল লিখকৰ অভাৱ; হাজৰিকাই দুচক্ষুৰ

কৰে, যেনে তেনে এই অভাৱ হুৰীভূত কৰিবলৈ। 'অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল'—কথাখাৰ সাৰ্থক হ'ল। চাওঁতে চাওঁতেই এখন-ছখনকৈ একেবাৰে কেবাখনো পূৰ্ণাঙ্ক যকৌপবেদী নাট বচনা কৰি তেওঁ অসমৰ বঙ্গবন্ধুৰ ঘেহীত থাপনা পাতিলে আৰু নাট্যাগোষ্ঠীসকলে তাক সাধৰণে আদৰি লৈ অভিনয় কৰি নবীন নাট্যকাব্যক উৎসাহিত কৰিব ধৰিলে। হাজৰিকাৰ আটাইবোৰ নাটৰ ভিতৰত পৌৰাণিক নাটকেই অধিক কৃতিত্ব আৰু সংখ্যা হিচাপেও এইবিধেই অধিক। 'বেউলা', 'নৰকাহুৰ', 'কাতাকৰ্ণ', 'ভাহুহতী', 'ঐশ্বৰ্যচক্ৰ', 'শত্ৰুহলা', 'কল্পিত-হৰণ', 'সতী' আদি তেওঁৰ পূৰ্ণাঙ্ক পৌৰাণিক নাট।

বেউলা—(পাচ-অকীয়া) কিতাপ আকাৰত ১৯৩০ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় যদিও, ১৯২৯ চনৰ 'আহাৰনত নাটখন কেবা সংখ্যাতো ছপা হৈছিল। বেউলা-আখ্যান পদ্মা পুৰাণৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; নাট্যকাৰে ভাৰানাহ চক্ৰবৰ্তী-প্ৰণীত 'বেউলা' পুৰাণৰ পৰাও ইয়াৰ কেইটামান উপাদান সংগ্ৰহ কৰিছে। বেউলা-আখ্যান অজুত, অলৌকিক। ইয়াৰ প্ৰথম ভাঙবৰ অতিনয় চাই পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই তেওঁৰ 'অসম বস্তু'ত সমালোচনা এটি লিখি যন্তব্য কৰিছিল, "অলৌকিকতাবোৰ বাৰ দিলে নাটখনৰ আৰু ক্ষেত্ৰিত চৰিব।" কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীক লৌকিক বাস্তৱৰ বাধ্যত খিয় কৰোৱা সম্ভৱ নহয়; তেতিয়া হলে, ইয়াৰ আচল বস টুপিবেই অভাৱ ঘটিব পাৰে; এই বাবেই হবলা নাট্যকাৰেও গোহাঞি বৰুৱাৰ মত বন্ধা নকৰিলে। বাস্তৱতাৰ তুলাচনিত 'বেউলা'ৰ 'তুলাৰ পৰীক্ষা' কৰা নহ'ল। স্বৰূপ অতীতৰ পৰা অসমত ওজাপালীৰ মুখে চলি গহা স্মৃতিৰ বেউলা-আখ্যানে পোন প্ৰথম নাট্যমঞ্চত দেখা দিবলৈ স্বৰিধা পালে হাজৰিকাৰ এই 'বেউলা'ৰ যোগেদি।

মূল কাহিনীৰ সৈতে পোনপটীয়াকৈ সৰু নথকা ছই-চাৰিটা উপ-কাহিনীয়ে নাটখনক অৰ্থাৎ ভাৰাকান্ত কৰা দেখা যায়; যেনে, বেউলা-লক্ষ্মীনাথৰ অগ্নিবহন আৰু তেওঁলোকৰ বৈবাহিক মিলন, বাণিজ্য উপলক্ষে লক্ষা নগৰীত চক্ৰবৰ্তীৰ অৱস্থান। নাটকীয় পূৰ্ণাঙ্ক ৰূপ প্ৰকাশতকৈ কাহিনীৰ পূৰ্ণাঙ্ক ৰূপ প্ৰকাশত অধিক মনোনিৱেশ কৰা বাবেই বোধ হয় নাট্যকাৰৰ এই ক্ৰটি ঘটিল। লেঠেৰি নিছিপা পৌৰাণিক কাহিনীৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰতিকলন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা তেওঁৰ অইন ছখন নাট, 'কুকৰ্ণ' আৰু 'ঐশ্বৰ্যচক্ৰ'তো অতি স্পষ্ট। কেৱল পাঠ্য নাট স্বৰূপে এনে দীৰ্ঘকাৰ কাহিনী আৱশ্যজনক নহব পাৰে; কিন্তু যকৌপিনয় নাট স্বৰূপে এনেবোৰ কাব্যত কেবা প্ৰকাৰৰ অৰ্ধাভাৱিকতা আহি পৰে আৰু সেয়ে বস-আখ্যানত ব্যাঘাত জন্মায়; নাটৰ নায়ক-নায়িকা বাহিৰে উলিওৱা টান হৈ পৰে, নাট্যবস্ত্তৰ মূলধাৰা শূন্যত ওপঙি ফুৰে। দাৰ্শনিক মহাত্মাচক্ৰ অৰিষ্টটল (Aristotle)এ সেয়েহে 'ইপিক'ত পুৰাণ-বচনা-বীতি ("epic plan") অৱলম্বন নকৰিবলৈ নাট্যকাৰ-সকলক সতৰ্ক কৰি দিছিল। গীতকৈয়ে এঘন নাটক একাধিক নাটৰ উপকৰণ থাকিলে, উপকৰণ বিতৰণত বেবেজানি ঘটিবৰ সম্ভাৱনা হয়, কাল-বিপৰ্য্যয়, স্থান-বিপৰ্য্যয়

বিজ্ঞাট ঘটে। তথাপিও হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰাৰ পৰা কোশল প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নাট্যকাৰ এপিনেদি প্ৰশংসনীয়।

নৰকাস্তব (চাৰি-অষ্টমীয়া)।—‘নৰকাস্তব’ৰ বচনাকাল ১৯২৬ চন; নাট্যকাৰ তেতিয়া কলকাতা ছাত্ৰ, ই প্ৰকাশ হয় ১৯৩০ চনত। বীৰ নৰকাস্তবৰ কাহিনী বিকৃতভাবে পোৱা যায় মহাভাৰত, কালিকা পুৰাণ, যোগিনী তন্ত্ৰ, হৰিবংশ আৰু ভাগৱত-পুৰাণ আদি পুথিত। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণকে অধিকৃতৰ ভাবে অলুপৰণ কৰিছে। নৰকাস্তবৰ জন্ম বহুতাত্ত্বিক। বৰাহ-অৱতাৰকণী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুন্ধৰাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ জন্ম। বসুন্ধৰাই কাত্যায়নী বেশ লৈ তেওঁক ভৰণ-পোষণ কৰে। গতিকে তেওঁ আংশিক ভাবে দৈত্য আৰু আংশিকভাবে মানৱ। নাটকীয় ঘটনাক্ৰমৰ মাজেদি জন্মলাভ কৰা এই অস্ত্ৰেই কালক্ৰমত দেৱদুলৰ বশ কৰি স্বৰ্গ-মৰ্ত্যৰ অধীশ্বৰ হৈ ত্ৰিত্ববন থলক লগালে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিব লগীয়া হ’ল।

পৌৰাণিক কাহিনী ভাগতে নাট্য কাহিনী সামন্ত নকৰি নাট্যকাৰে ইয়াৰ কলেয়ৰ নানা কোশলেৰে হাস্য-বুদ্ধি কৰিছে। কালিকা পুৰাণত স্বয়ং বিষ্ণুয়ে নৰকক গন্ধাতীবত লগ পাই প্ৰাগ্জ্যোতিসপুৰলৈ ৰাজপদ দিবৰ বাবে লৈ আহে। কিন্তু নাটত এই উদ্ভেদ কাত্যায়নীৰ দ্বাৰাহে সাধন হৈছে। বাণাস্তবৰ সৈতে নৰকাস্তবৰ সৌহাৰ্দপূৰ্ণ আলাপ-আলোচনা পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ। কিন্তু নাট্যকাৰে ইয়াক ঘৃণাকৰেও উল্লেখ কৰা নাই। সেইদৰে কামাখ্যা গোসানীৰ অপকৰ্ম সৌন্দৰ্য্যত বলিয়া হৈ গোসানীৰ সৈতে বিয়া-পগলা হোৱা অস্ত্ৰজননৰ অতিবৰ্জিত লৌকিক কাহিনীটোও নাটত ভিলমানো উল্লিখিত হোৱা নাই। দেৱ-শিল্পী বিশ্বকৰ্মাক নৰকাস্তবে বন্দী কৰি ৰাখি শিল্পী কন্যা ইন্দুমতীৰ সৈতে যি প্ৰণয়-পট নিৰ্মাণ কৰিছে ই নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ গৰিমা-মণ্ডিত। তেওঁ ঘৃণতী, কিন্তু যৌন-লিপ্সা-বৰ্জিত; কামনা-বাসনা শূন্য। অদ্ভুত সাহস আৰু স্বাধীন চিন্তাই ইন্দুক ইন্দু-সদৃশ বিনিষ্ট স্থান দি নিৰ্গন্ধ কলাধাৰ ৰূপে উদ্ভাসিত কৰি তুলিছে। দেৱতাকৰ্মে শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ পূজা কৰে হয়, কিন্তু মানৱৰূপে ঘৃণা কৰে আৰু তেওঁৰ সৈতে শক্তি পৰীক্ষা কৰিবলৈ যত্ন পাতি যায়। তেওঁ কয়—“শ্ৰীকৃষ্ণ! হব পাৰা তুমি সেই সত্য শিৱ স্বৰূপ মোৰ চিৰপূজ্য, চিৰ আৰাধ্য দেৱতা নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। তথাপি তোমাত মোৰ আকাজ্ঞা নাই। নাৰায়ণৰ যন্ত্ৰস্থ মূৰ্ত্তিক মই পূজা নকৰো” (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। পিতাকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিপক্ষে ৰণ কৰিবলৈ বেতিয়া ইতস্ততঃ কৰিলে, তেতিয়া কেৱল তেওঁৰেইহে পিতাকক এই বিবৰ্ত্ত প্ৰেৰণা বোপায়, ময়-দানৱকো ৰণমত্ত কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়; নিজেও সত্যবাক্যৰ নিধিতে মৰকৰ বিপক্ষে বুকু ফিলাই থিয় দিবলৈ সক্ষম হৈ পৰে। আত্ম-সন্ধান তেওঁৰ শিৱৰ মূৰ্ত্তি। পিতাক বিশ্বকৰ্মাই বেতিয়া নৰকৰ দাসত্ব স্বীকাৰ কৰিবলৈ ওলাল, ইন্দুৰ বৃত্তনিয়েইহে পিতাকৰ বিৰুদ্ধে শক্তিক ঘৰাই আনিবলৈ সক্ষম হয়।

নাটকখনিত নৰকৰ চৰিত্ৰ মধুৰ, অৰুচ প্ৰচুৰ। নৰক ৰাষ্ট্ৰ-ভক্তি-পৰায়ণ; “জননী

জয়ভূমিৰ স্বৰ্গদেৱী গৰীমসী—তেওঁৰ ধ্যান-মগ্ন। মাতৃ-নিশা, মাতৃৰ বিপক্ষে এবাৰ লাহনা, এবাৰ গৰ্ভনাও তেওঁ সৰু কৰিব নোৱাৰে। মাতৃৰ মৰ্যাদা অটুত ৰাখিবলৈকেই, মাতৃ-নিশাৰ প্ৰতিশোধ লবলৈকেই “কালখড়গ” ছুই তেওঁ স্বৰ্গপুৰী সও-তঙ কৰিবলৈ অকীকাৰ কৰে আৰু তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি, দেৱতাৰ তেজ-মণ্ডেহেৰে অস্থবৰ মহাজোজ পাতে। পুৰাণ-মহাভাৰতৰ চিৰহুগুস্ত অৰাণ্ধৰ নাটখনৰ ‘চিক-মমত’ চিৰ-আদৰ্শ, মাতৃভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-প্ৰবৰ। দৈত্য-নিধন পুৰাণৰ এক পত্ন্যগতিক বীতি। তাত কোনো বস-সকাৰিকা শক্তি নাই। কিন্তু নাটখনৰ দৈত্যনিধন কথা অৰকাহৰ-নিধন-কাহিনী স্থিৰমল বীৰ-ককণ-বস মিশ্ৰিত হৈ আৰোহ-জন্মক হৈ পৰিতে। নাটত নৰকৰ বৃদ্ধ দেৱতাৰ বিৰুদ্ধে কৰা অস্থবৰ বৃদ্ধ নহয়; ই ভাৰ্য্য-বক্ষা হেতুকে বাহুবৰ বিপক্ষে বাহুবৰ বৃদ্ধ। তেজ মণ্ড-শৰীৰধাৰী কোনো পুৰুষই মাতৃনিশা সৰু কৰিব নোৱাৰে। সেয়েহে বজ্জ নিনাদে তেওঁ কয়—

“কয়ো যদি কোনোবাই পাণকৰ্ত্ত তুলি—মাতৃ মোৰ মাতৃ মোৰ কলহিনী তুলি—  
তথাপিতো তথাপিতো তুমি মোৰ মাতৃ—চিৰকাল যুগে যুগে জয়ে জয়ে—নবকৰ আৰাধ্যা  
গোসানী।” (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

বঞ্চেত্ৰত সন্মুখ সংগ্ৰামত উপস্থিত হোৱা এনে এজন পুৰুষক শ্ৰীকৃষ্ণই নিষিদ্ধত হত্যা কৰে কেনেকৈ! দয়া-মমতাত ভক্ত-প্ৰাণ ভগৱন্তৰ হিয়া গলি যায়; অপত্য-দেহত তেওঁ কাতৰ হৈ পৰে; স্ত্ৰী আৰু স্ত্ৰী সৰ্ব্বভাৱি নবকক তেওঁ গদ্ গদ্ কৰে কয়—“তুমি দানবো নোহোৱা, অস্থবো নোহোৱা, জয় অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ সিবাই সিবাই প্ৰবাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু যো নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।

নবক (বথৰ পৰা নামি আগ বাঢ়ি)—কি ক’লা, কি ক’লা শ্ৰীকৃষ্ণ? আকৌ কোঁৱা, সকলোৰে শুনাটক উচ্চৰে কোঁৱা—মই দৈত্য নহওঁ, অস্থব নহওঁ, জয় অধিকাৰত মই দেৱতা। কেৱল ক’লেই নহব—তাৰ প্ৰমাণ লাগে। যদি তোমাৰ কথা সঁচা হয়, তেন্তে মোৰ এই বৈকুণ্ঠৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰা। যদি পাবা তেতিয়া বিশ্বাস কৰিম, তেতিয়া জানিম, তুমি মোৰ পিতা—জগত-পিতা নাৰায়ণ।

শ্ৰীকৃষ্ণ—কিন্তু তাৰ লগে লগে মই যে তোমাক হেৰুৱাম নবক।

নবক—তথাপি মোৰ মনত শান্তি হব। বিশ্বই জানিব—তুমি মোৰ পিতা।”

(৩ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক হত্যা কৰিলে সঠি, কিন্তু কীৰ্ত্তিৰ দীপালী পাতি তেওঁক অমৰ কৰিলে; এই নাটৰ নবকজন অস্থব নহয়, বীৰ বহুধা-বন্দন, অজব অমৰ; নাটখনি ককণ-বসন্ত।

জাতাকৰ্ণ—অধিকাৰক হৃদবন্ত একাক নাট (১৮৫১, নবক ১ম সংখ্যা ‘আৱাহন’ত প্ৰকাশিত)।

**চম্পাৱতী (পাঁচ-অকীয়া)**—চম্পাৱতী স্থানবাচক পদ্য। ১৯১০ চনৰ ২য় বছৰৰ ১ম সংখ্যা 'বাহী'ত 'হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী' নামেৰে মহীচন্দ্ৰ বৰাৰ এটি প্ৰবন্ধ প্ৰকাশিত হয়। বৰ্তমান নগাওঁৰ পূৰ্ণগিৰীদামৰ কাষত চপানলা নামৰ ঠাই খনৈই প্ৰাচীন চম্পাৱতী বুলি লিখকে হুক্তি দেখুৱাইছে। পুৰণোত্তম গজপতিৰেও তেওঁৰ 'দীপিকা চম্পা'ত 'চম্পাৱতী'ৰ নাম ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নগৰবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম বুলি উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। নাট্যকাৰক এই প্ৰবন্ধই নাট্য ৰচনাৰ প্ৰথম প্ৰেৰণা যোগায়। ১৯২৬ চনত তেওঁ এই নাট ৰচনা কৰে আৰু ১৯৩০ চনত 'আৱাহন'ত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশিত হয়। মহাভাৰতীয় 'অশ্বমেধ' পৰ্বৰ কাহিনী এই:—চম্পাৱতীৰ অশ্বমেধ হংসধ্বজে পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধৰ অশ্ব অৱলোভ কৰি উভয় পক্ষৰ মাজত বণৰ ছাউনি পাতিলে আৰু পুতেক স্তম্ভধাক শত্ৰুৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ আদেশ দিলে। স্তম্ভধা সন্মত হ'ল, কিন্তু তেওঁৰ প্ৰিয় পত্নী প্ৰভাৱতীয়ে নিশাটোৰ বাবে বাধা দি বখাত তেওঁ পিছদিনা বাতিপুৰা গৈছে হৃৎক্লেস্তত উপস্থিত হব পাৰিলে। হংসধ্বজ খঙত জলি উঠিল আৰু পুতেকক তপত ডেলত পেলাই শাস্তি বিহিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু নিৰ্মল অন্তঃকৰণ আৰু চিত্ত শুদ্ধিৰ বাবে তেওঁৰ মৃত্যু নহ'ল আৰু শত্ৰুৰ বিপক্ষে বণ দি অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিলে; তেওঁৰ ৭টা মূৰ তক্ষি প্ৰভাৱত প্ৰয়োগ কৰিওঁত পতিত হ'ল।

নাট্যৰ সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত স্তম্ভধাৰ চৰিত্ৰত কিছু অভিনয়ৰ আৰোপ কৰা হৈছে। মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱতী নাটকৰ লীলাৱতী, স্তম্ভধাৰ প্ৰেয়সী যুৱতী। সেনাপতি পুৰুষ লীলাৱতীৰ গোপন প্ৰেম-প্ৰাৰ্থী। বজাৰ ইচ্ছা, তেওঁৰ কণা মালতীক সেনাপতিলৈ বিয়া দিব। ইপিনে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ মালতীৰ পাণি-পৰশৰ বাবে ব্যাকুল। তেওঁৰ ইচ্ছা, মালতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলে তেওঁ চম্পাৱতীৰ অশ্বমেধ হব পাৰিব। প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰেমিক দুগৰাকীৰ অভিসন্ধিত স্তম্ভধাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত মিছা অপবাদ-অভিযোগ স্থাপিত হ'ল আৰু সেয়েহে তেওঁক তপত ডেলত পেলাই মৰোৱাৰ চেষ্টা হয়। অভিসন্ধি ধৰা পৰিল; ধৰ্ম্মৰ জয় হ'ল।

ইয়াত শূন্যৰ আৰু বীৰ বসব মধুৰ সংযোগ ৰাখিছে যদিও, 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চাৰিত্ৰিক গৰিমা 'চম্পাৱতী'ৰ কোনোটো চৰিত্ৰতে পাবলৈ নাই; 'নৰকাসুৰ'ৰ বলিষ্ঠ ভাৱাৰীভিও কোনো ঠাইতে চকুত নপৰে। প্ৰণয়ৰ পুশক বখত উঠি স্তম্ভধাই লীলাৰ প্ৰেম-সুখা পান কৰি থাকিয়েই কৰ্ত্তব্য পাহৰি গ'ল; পৌৰাণিক কাহিনী-গত শূন্য-বন্দ্যক এই আখ্যান আৰণ্ডিত নহল। লীলাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰণয়ৰ জিকৃষ অঙ্কন কৰিলে যদিও, আধুনিক নাট্যধাৰাৰ গভীৰগতক পদক্ষেপ কাহিনীৰ পৰিচয় কলা-সংস্কৃতি বৰ্ণনা কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক কাহিনীয়ে বোৰাধ-ধৰ্ম্ম হৈ গভীৰ্য্য হেৰুৱালে।

**নন্দহুলাল—(পাঁচ-অকীয়া)**—১৯২৮ চনত বি. এ. পৰীক্ষা দিয়াৰ পিছতেই হাজৰিকাই 'নন্দহুলাল' ৰচনা কৰে আৰু 'আৱাহন'ৰ ৪ৰ্থ বছৰত বাৰাবাহিক ভাৱে



আধুনিক দৃশ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্থ দেৱকৰ সচলন পুৰাণজালি (অতুল হাজৰিকা) ২৮০

প্ৰকাশ হয়। কিডাপ-আকাৰত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় ১৯৩৫ চনত। নাটখনি সতীৰ্থ-বহল (একুবি আঠটা সতীৰ্থৰ সমাবেশ) বহিও, ইয়াক গীতি-নাট বুলিব নোৱাৰি। গত-গতই প্ৰায় সমান অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু মধ্যবৰ্তী সতীৰ্থ একোটাৰে অৱসান তক কৰি যথুৰ সাতীৰ্থক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে। কাহিনীৰ পৰিধি শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংস-বধ পৰ্যন্ত ভাগৱত পুৰাণৰ অন্তৰ্গত। ধূল-ধূলভাৱে নাট্য-বস্তু পাঁচ খণ্ডত বিভক্ত, শ্ৰীকৃষ্ণ—(১) জন্ম, (২) নন্দ-বৰষ অৱস্থান, (৩) বাগদীনা, (৪) গোকুল-বিদায় (৫) কংসবধ।

নাটখনিৰ ২য় সংস্কৰণত নাট্যকাৰে এটা নতুন দৃশ (“কালীৰ দক্ষ দৃশ”) সংযোগ কৰি ‘ভয়ানক’ বসব আধাৰ স্থাপন কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণদেৱৰ ‘কালি দক্ষ ৰাজা’ৰ সৈতে এই দৃশটোৰ সাদৃশ্য কেইটামান মন কৰিব লগীয়া। শেষৰ দৃশটো “কালী কান্ধ নাচে...” শব্দবহেৰ নাটখনতো আছে। বাকী উক্ত দৃশ দুটা “হৰোৰ অগাধ জল”, “কালীক দহিতে চলে” ও শব্দবহেৰ বচন।

কুক্কেজ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ—কোটি কোটি ভাৰতবাসীৰ জনপ্ৰিয় মহাকাব্য মহাভাৰত আৰু বায়ৰণৰ কাহিনী কুক্কেজ ভৰাই হাজৰিকাট এই নাট দৃশনিৰ্দ্ধাৰিত ভাৱ দৃশ ৰূপ দিবলৈ যি চেষ্টা কৰিছে সি প্ৰশংসনীয়। কিন্তু নাট জীৱন-বৃত্তান্ত নহয়; স্মৰ্থ বিবৃতিৰ সাৰাংশটো নাট্য কাহিনীৰ বসাদাৰ গধুৰ কৰিব পাৰে, কিন্তু গধুৰ কৰিব নোৱাৰে। ইয়াৰ আগতে অসমীয়া কোনো নাট্যকাৰে এনে পৰিকল্পনা হাতত লোৱা দেখা নেৰায়; কিয়নো, অপৰ্যাপ্ত বিষয়ৰ সমস্তা, নায়ক-নায়িকাৰ সমস্তাই নাটকীয় কলা-কৌশল নিয়ন্ত্ৰিত কৰাত ষাভাৰিকতে বাধা জন্মায়। স্থানকালৰ ঐক্য ৰক্ষা দূৰৈৰ কথা, পূৰ্ববৰ্তী বিষয়ৰ সৈতে পৰৱৰ্তী বিষয়ৰ সংহতি ৰক্ষা কৰাই প্ৰায় অসম্ভৱ হৈ পৰে।

‘কুক্কেজ’ৰ আৰম্ভণী দৃশ হুতিনাৰ ৰাজসভাত কোবৰ পাণ্ডৱৰ পাশা খেল; শেষ দৃশ—কুক্কেজ ধ্বংস। ১৯৩৪ চনত ৰচিত এই নাট প্ৰকাশ হয় ১৯৩৬ চনত। ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ বচনও প্ৰায় একে সময়ৰ; প্ৰকাশ-কাল ১৯৩৭ চন। দুয়োখনেই নায়ক-নায়িকা ৰঞ্জিত, অপৰ্যাপ্ত কাৰ্য-কাহিনীৰে ভাৰপুৰ, আভোপান্ত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত ক্ৰতি-গধুৰ দৃশকাব্য। দুয়োখনি একোটি ‘প্ৰস্তাবনা’ৰে আৰম্ভ কৰা হৈছে বহিও, এই প্ৰস্তাবনা মূল নাট্য শাস্ত্ৰৰ ‘প্ৰস্তাবনা’ৰ স্তৰাহীন নহয়, ই অস্তিত্ব দৃশ-সদৃশ দৃশ্যৰ মাথোন (‘প্ৰস্তাবনা’ৰ মূল স্তৰ মতে ইয়াত স্তৰাধাৰ, নটী, বিদূষক আদিয়ে নাটখনিৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিচয় দিব লাগে)। ‘কুক্কেজ’ৰ প্ৰস্তাবনাত কোবৰ-পাণ্ডৱৰ পাশা খেল আৰু ত্ৰৌণীৰ বস্ত্ৰহৰণ দৃশ দেখুওৱা হৈছে। ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ প্ৰস্তাবনা সীতা-শৱৰণ, দৃশ মাথোন। গতিকে প্ৰতিখন নাটৰে প্ৰস্তাবনা একোটি স্বকীয় দৃশ বা স্বকীয় অঙ্ক। দৃশ বুলিলে কাল বিপৰ্যয়ে বিকল্প পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰে। সেইদেখি ইয়াক স্বকীয় অঙ্ক ৰূপেও স্বকীয় স্থান দিয়াত বাধা নাই। প্ৰস্তাবনাত স্তৰাধাৰ, নটী, বিদূষক আদিৰ বদলি চৰিত্ৰৰ কৰ্মপাৰ্থক্য দিয়াত নাট্যোচিত প্ৰাচীন ৰীতি তক হয়। কোনোখন নাটতে

নাটক-নাটিকা বাছি উলিয়াব নোৱাৰি। নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু লক্ষ্য কৰিব নোৱাৰি। মহাকাব্যৰ সাৰোক্ত কাহিনী সংঘাত অবিহনে, অন্তৰ্ঘৰ্ষ অবিহনে, পৌৰাণিক কাহিনীয়েই সাধাৰণ গতিত অগ্ৰসৰ হৈছে মাথোন। 'কুক্কেজ'ত আছে পাশা খেল, ত্ৰোপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ, কুক্কেজ বণৰ বাবে উত্তোণ, কুক্কেজ বণ (কৰ্ণবধ, দুঃশাসনৰ বক্তৃপান), কুকবংশ ধ্বংস, গান্ধাৰীৰ শোক, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-দুন্দুভি। 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত আছে সীতা-স্বয়ম্বৰ, বামবনবাস, সীতাহৰণ, বাম-বাৰণ মুক্ত, মেঘনাদ-বধ, সীতাৰ অগ্নিপৰীক্ষা।

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ছোৱাত বঙ্গমঞ্চত দৰ্শকসকলে নাট্যকলালৈ বেছি চকু নিৰিছিল। তেওঁলোকে সাধাৰণতে চাবলৈ ভাল পায় হত্যা-বিভীষিকা, নিৰ্যাতন-নিপীড়ন, সম্ৰাট-সংহাৰ আদি। এই ছয়োখন নাটতে এনেবোৰ দৃশ্যৰ অভাৱ নাই। লগতে চন্দৰক আৰু প্ৰতিমধুৰ ভাষাই দৃশ্যবোৰ উপভোগ্য কৰি তুলিছে। সেয়েহে ছয়োখনেই নাটকীয় কলাকৌশলৰ পিনৰপৰা কিছু ত্ৰুটিপূৰ্ণ হলেও, অভিনয়-ক্ষেত্ৰত জনপ্ৰিয় নহৈ নেথাকিল।

ছয়োখনতে নাট্যকাৰ জনতকৈ কবিজনকহে ঘনে ঘনে ভূমুকি মাৰি থকা দেখা যায়। কবি-স্বলভ কল্পনাই সঘনে ডেউকা কোবাই কেলি কৰি খেলি খেলায়। অইন কি, 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' নাটত গুহক চণ্ডাল, বন্ধ কন্তা, সৰমা, বন্ধ-ঘূৰক তৰণীসেনেও অলঙ্কাৰপূৰ্ণ কাব্যিক ভাষাতহে কথা কৈছে। সেইদৰে 'কুক্কেজ' নাটকতো শকুনি, শল্য, অভিমন্যু, অৰ্থাধাৰ্মা আদি কুহু কুহু চৰিত্ৰৰ মুখতো অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ বচন শুনা যায়।

পৌৰাণিক কাহিনী-ভাগৰ মাজে মাজে নাট্যকাৰৰ যুগোপযোগী মন্তব্য হুই-চাবি আধাৰে সাধাৰণ দৰ্শকৰ লগতে বিশিষ্ট দৰ্শক সবৰো মন আকৃষ্ট নকৰি থকা নাই। 'কুক্কেজ'ত শ্ৰীকৃষ্ণ, কৰ্ণ আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত আৰু 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত, বাৰণ, মেঘনাদ, তৰণীসেন আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত এই বিচাৰ আৰোপ কৰি নাট্যকাৰৰ দেশপ্ৰেমৰ অদ্ভুত অল্পসন্ধান কৰিব পাৰি। স্বাভাৱে দেৱিত, মূনিগণ-বন্দিত শ্ৰীকৃষ্ণও একো একোবাৰ দাত্তিক খেজাচাবী ৰূপেহে দেখা দিছে তেওঁৰ কুক্কেজ যুদ্ধ-সম্বন্ধীয় এটা কাৰ্য্যৰ যোগেদি। শোকাগ্নি-দগ্ধা গান্ধাৰীৰ মুখত এনেয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি নিষ্ঠুৰ কৰ্ণক অভিশাপ বচন ওলোৱা নাই—“গান্ধাৰীক জীয়া জুই দিবৰ নিমিত্তে, এশজনী বোৱাৰীক মোৰ হিয়া ধুনি কন্দুৱাবৰ বাবে, তুমি হে নিষ্ঠুৰ কৃষ্ণ! ঘাই অপৰাধী, তোমাৰো বুকুত কৃষ্ণ, জলিৰ এদিন মোৰ দৰে, জলি পুৰি তুমিও মৰিবা।” (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)

নাট্যকাৰে পাণ্ডনিত কোৱাৰূতে 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ কাহিনী-বিস্তাৰ সাধককন্দলী বায়াৰণৰ অল্পকণ্ঠত ৰূপ হৈছে। কিন্তু হুই-এঠাইত ইয়াৰ অন্তৰ্ভাগও চকুত পৰে। চন্দ্ৰবৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ বধ' (১৯০৪) নাট তথা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ বধ' কাব্যৰ দ্বাৰা উপলব্ধি হয়। কন্দলী বায়াৰণত মেঘনাদে কিছুকাল বৃদ্ধ কৰি প্ৰবণ পশিলানৈ বীৰ লক্ষণত আৰু লক্ষণে "নাৰায়ণ অদ্ভুত" বুলেবে তেওঁৰ শিবস্বৰূপ কবিলে। চন্দ্ৰবৰ বৰুৱাৰ নাটত তথা মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাদ এবাবো ভয়-বিহ্বল হোৱা নাই, নৰপাৰ্শ্ব

হোৱা নাই; তজ্জি-কাতৰ হৈ এবাৰ তেওঁ মূলপাৰি পঢ়িবৰ পৰা তিকা কৰে; কিন্তু শব্দকে আদি কৰি সমস্ত দেৱকুলে ভৱকৰ বৃত্তি ধৰি তেওঁৰ বিপক্ষেই থিয় দিলে আৰু মেঘনাদে বীৰবৰ্ণে কৈ উঠিল—“মেঘনাদ নহি, বৃত্তাক নকৰো ভৱ।” হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা পৰিবেশত মেঘনাদে কয়—“বৃত্তাক ভৱত মেঘনাদ নহয় কাতৰ।” কন্দলী বামাৱণত এই খণ্ড বৃত্তৰ অন্তত বিজয়ী লক্ষণৰ শিৰত সৰণৰ “পাৰিজাত বৰফিল।” দুয়ো গৰাকী নাট্যকাৰে কিন্তু এই বিজয়ী বীৰ পৰাকীৰ বিস্তাৰহে মিছে “অধৰ লক্ষণ” বুলি, “হৰ্ষতি” “নৰাধৰ” বুলি, “কাপুৰ” বুলি (‘মেঘনাদ বৰ’ ওৰ অঃ ওৰ দৃ: ‘ঐবান উজ্জ’ ওৰ অঃ ওৰ ঠ)। বৰ্ণনালক ভবীগেনে দেশপ্ৰেৰণৰ জলন্ত প্ৰতীক। ইও কন্দলী বামাৱণৰ নহয়। কৃতিবাসী বামাৱণৰ আদৰ্শত স্থাপিত এই চৰিত্ৰত হাজৰিকাই দেশ-প্ৰেৰণিক বৃত্তকৰ এটি চিত্ৰ বঢ়িয়াই অঙ্কন কৰিছে। দেশ-বৰ্ণাৰ আত্মানত যেতিয়া তৰুণ তৰুণ প্ৰাণ কান্দি উঠে, তেওঁক কোৱেও বাধা দি ৰাখিবৰ সাধ্য নোহোৱা হ’ল; অইন কি, নিজৰ পিতৃ-মাতৃৰ বাধা লঙ্ঘন কৰিও দেশপ্ৰেৰণ বিপক্ষে তেওঁ মাতৈ বিনামে আগবাঢ়ি গ’ল—

“জননী লকাৰ যোৰ দুৱাৰ মুখত—শত্ৰুতাৰে থিয় দিছা যেতিয়া ৰাঘৱ—তুমি যোৰ মহাশত্ৰু সাত জনমৰ।” এই বুলি ভবীগেনে বুকুৰ তেজৰ অৰ্থ লৈ অতুল কালসাগৰত নিজৰ জীৱন ভবনী উটুৱাই দিলে। লকাৰানী ধন হ’ল।

হাজৰিকাৰ এই দুয়োখন নাটেই কাব্যধৰ্মী। অলকাৰৰ আভিষ্যাই নাটকীয় ক্ৰটীক বহুতো ঠাইত আত্মগোপন কৰি ৰাখিবলৈ সৰ্ব্ব হৈছে। নাটকীয় ভাৱ চৰিত্ৰাঙ্কণত হোৱা বাছনীৰ—“Dialogue should be natural, appropriate and dramatic, which means that it should be in keeping with the personality of the speakers, suitable to the situation in which it occurs.” (Hudson’s ‘An Introduction to the study of Literature’). কিন্তু কবি নাট্যকাৰজনৰ লিখনীয়ে এই নিয়ম লঙ্ঘন কৰিছে। বোধহয় কাব্য মোহাতাই নাট্যকলাক অজ্ঞাতসাবেই নেওচা দি আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ কুঠাৰোধ নকৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰজনে আত্মগোপন কৰে আৰু কবিত্বনে তুমুৰি মাৰি ওলাই আহে। একেখন নাটতে কবি-নাট্যকাৰৰ এই লুকাভাকুৰে সমালোচকক আমোদৰ ধুব খোৰাক যোগায়।

এই নাট দুখনত শুক চণ্ডাল, সৰদা বান্দী, পান্ধাৰী, উত্তৰা, অভিযন্তা আদি প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই প্ৰায় একে ধৰণে কাব্যিক বীৰিত বচন যতা হৃত লৌকিকৰূপে অস্বাভাৱিক; অথচ দুখ-মোহাতাই নাট্যকাৰক এই বীৰিত অৱলম্বনত বাধা দি ৰাখিব পৰা নাই। আত্মগোপন ব্যাপ্ত অৱস্থাত দুয়োখনৰে নাট্যিক অক-বিশেষক বিকাশ লাভ কৰাত স্বাভাৱিকতে বাধা জন্মাইছে।

পৌৰাণিক নাটৰ ভিতৰত ‘কল্পিত হৰণ’, ‘সীতা’, ‘হৰণভী’ত নাট্যকাৰে অকীৰ্ত্ত নাটৰ কলা-কৌশল কিছু সন্বেগ কৰি আধুনিক নাটত ন-পুৰণিৰ সন্মিশ্ৰণ এটা দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টা কৰিছে। ‘সীতা’ৰ ‘প্ৰভাৱনা’ত “প্ৰায় পৰোৱিজে.....” ভৱদেৱ-বচিত সঙ্কত ভোজনে

দশাৰথৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে; লগতে আছে ব্ৰাহ্মণেশ্বৰ-বচিত “কুন্তলুৰ নবসিংহ” খোৰা। ১ম অঃ ১ম দৃষ্টত “জয় জয় বাম বাঘৰ.....” এই বৰগীতটি দিয়া হৈছে; ৩য় অঃ ১ম দৰ্শনত “সতীয়া অকীয়া ভাওনা”ৰ আৰ্হিত “নটুৱা নৃত্য”ৰ নিৰ্দেশ আছে। ৪র্থ অঃ ৩য় দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ প্ৰবেশ দেখুৱাই সূত্ৰধাৰৰ মুখত বামায়ণী পদ কেইকাকিয়ান দিয়া গৈছে। উক্ত প্ৰস্তাৱনা, বৰগীত, নটুৱা নৃত্য, সূত্ৰধাৰৰ মুখত বামায়ণী পদ—এইবোৰৰ নাট্যকাহিনীৰ সৈতে অপৰিহাৰ্য্য সম্বন্ধ বিশেষ একো নাই। গতিকে অকীয়া নাটৰ সৈতে যি কেইটা সম্বন্ধ দেখুৱাব খোজা হৈছে, ই নাট্যবস্ত্তৰ বিক্ষিপ্ত সংযোগ মাথোন। ‘দময়ন্তী’ নাটত অকীয়া নাটৰ কলা-কৌশল সংযোগ অৱশ্যে বেছি আভ্যন্তৰীণ আৰু আৱশ্যকীয় হোৱা দেখা যায়। প্ৰথম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথোপকথনত অকীয়া নাটৰ বীতি অহুসৰি নাট্যবস্ত্ত নিৰ্দেশ, আৰু চৰিত্ৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে। ৬ষ্ঠ দৰ্শনতো পৰবৰ্ত্তী বিষয়ৰ সূচনা কৰি মধ্যাহ্নতী বিষয় উল্লেখ কৰা হৈছে। সেইদৰে ২য় অঃ ৩য় দৰ্শন, ৩য় অঃ ১ম, ৪র্থ আৰু ৫ম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰৰ বচন অকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰী বচন অহুকপ হোৱা সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া (অৱশ্যে) অকীয়া নাটৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী, এই নাটৰ আধুনিক অসমীয়া)।

‘সূত্ৰধাৰ’, ‘সঙ্গী’ আদিৰ সন্নিৱেশ আধুনিক নাট ‘ৰামনৱনী’, ‘বঙাল-বঙালনী’ আদিতো আগতেই কৰা হৈছিল। অস্বাস্ত্য দুই-চাৰিখনতো নোহোৱা নহয়। এইদৰে আধুনিক নাটত পৌৰাণিক নাটৰ আজিক-বিশেষৰ সংযোগ-স্থাপন প্ৰচেষ্টা বহু নাট্যকাৰে আগৰ পৰাই কৰিছে। হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা প্ৰচেষ্টা দেখা যায়।

সতী—( পাচ-অকীয়া ) ১৯০৮ চনত এই নাট বচনা কৰা হৈছিল বুলি লিখকে ‘নিৰেদন’ত উল্লেখ কৰিছে, কিন্তু ই প্ৰকাশ হয় ১৯২২ চনত। সতী দক্ষ-দুহিতা সতী পাৰ্বতী। এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে ‘দক্ষ-বজ্জ’ নাম দি বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ১৯০৮ চনত পোন প্ৰথম এখন নাট বচনা কৰিছিল ( ‘বেণুধৰ ৰাজখোৱা’ আখ্যা ঞ্ঠব্য )। কাহিনী-বিষয়ত ৰাজখোৱাৰ নাটৰ সৈতে হাজৰিকাৰ নাটৰ পাৰ্থক্য বিশেষ নাই। ৰাজখোৱাৰ নাট গম্ভয়, হাজৰিকাৰ চন্দয়। লক্ষ্মীনাৰায়ণৰ ভূমিকা হাজৰিকাৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। ৰাজখোৱাৰ নাটত চৰিত্ৰৰ বচনত মাথোন বিষ্ণুনাৰায়ণৰ নাম আছে। কালী, তাৰা আদি দশ মূৰ্ত্তিৰ সঘন আৰ্চিৰ আৰু অন্তৰ্জানে দুয়োখনতে মকত দৃষ্ট-প্ৰদৰ্শনৰ জটিলতা সৃষ্টি কৰিছে। দুয়োখনতে বজ্জ-ধ্বংস দৃষ্টত বোঁত্ৰবসে প্ৰাধিক্ত লাভ কৰিছে।

জালস-প্ৰতিজ্ঞা—( পাচ-অকীয়া ) কাৰ্চি সাহিত্যৰ ‘ঐকৰ্ষাদ’ আখ্যানৰ জুম্বিষে ১৯২৫ চনত এই নাট বচনা কৰা হৈছিল; প্ৰকাশ হৈছে ১৯৪৮ চনত। নাটখনিত বুৰঞ্জীমূলক চৰিত্ৰ-নাম-খৰী চৰিত্ৰ দুটামান আছে, যেনে, কনসিংহ, বুঢ়াপৌহাই আদি; এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ আছে, কিন্তু সাঁচ নাই। কনসিংহৰ বক-বিজয় অভিলাষ, জয়ৰ সৈতে জেৰেঙাৰ পৰিচ সম্বন্ধ স্থাপন, এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ দেখা যায়। কনসিংহ বোদেন্দৰৰ কস্তা সাদৰীৰ ৰূপত মডলীয়া হোৱা কথা আৰু এই প্ৰসঙ্গত কল্পিত কাহিনী-বিস্তাৰ বোমাক-খৰী। ভাটীৰ ভাৰ্য্য-নিপুণ খনিবৰ বনভাৰৰ সৈতে সাদৰীৰ

প্ৰথম-সৰ্বত্ৰ খটি উঠে আৰু সেয়ে ক্ৰমান্ত ৰাচতৰ হৈ কৰ্মসিংহৰ প্ৰথম-পঞ্চম কটকটুপে ক্ৰিয়া কৰে। সাদৰী-ঘনভাষৰ প্ৰেম-আলিঙ্গন হ'ল বৃত্তা-শয্যাৰ মাৰ্গে। সাদৰী-অবেষণৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াসত কৰ্মসিংহই দিঠকতে সপোন দেখিলে।

সাদৰীৰ সৈতে কৰ্মসিংহৰ প্ৰথম পৰিচয় আৰু অৰ্দ্ধবাগ-স্বৰ্ণিত মহাকাব্য কামিহাসৰ প্ৰকৃতনা-হৃত্তৰ পূৰ্ববাগ-অৰ্দ্ধৰ সাহুৰ আচে। ঘনভাষে নগাৰাভ্য আৰু অন্য নীয়াত থকা পৰ্বত সাদিনত কাটি-কুটি মাটিৰ সমান কৰা কাহিনীভাগ হাজৰিকাৰ 'নবকাহন' নাটকত থকা নবকাহন-বিশ্বকৰ্মী কাহিনী ভাগৰ প্ৰতিধ্বনি বেন লাগে।

কনোজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয়)—(পাচ-অৰীয়া) পূৰ্ণাঙ্গ নাট বচনা-বিষয়ত ঐতিহাসিক নাট 'কনোজ কুঁৱৰী' আৰু গোপাণিক নাট 'বেইলা' হাজৰিকাৰ প্ৰথম বচনা। 'কনোজ কুঁৱৰী' সম্বন্ধে লিখকে নিজেই কৈছে—“কনোজ কুঁৱৰী নাটখনি বচনা কৰো ১৯১০ চনত—কটন কলেজৰ ১ম বাৰ্ষিক জ্যেষ্ঠ ভাত্ৰ অৰ্দ্ধহাত। ১৯২৪ চনৰ ১ নবেম্বৰত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰ সমাজে পোন প্ৰথমে ইয়াক কামৰূপ বজাৰত তোলে। সেইদিনা লিখকৰ নাটৰ প্ৰথম অভিনয়ৰ দিন হিচাপে আৰু ১৯২৬ চনৰ সৰ্বস্বতী পূজাৰ দিনা গুৱাহাটীৰ একতা সভাৰ সভা সকলে প্ৰথমে এই নাট অতি কৃতকাৰ্য্যতাৰে অভিনয় কৰা হিচাপে আমাৰ জীৱনৰ অমলীয় দিন।”

(“নিবেদন”—‘কনোজ কুঁৱৰী’)

অভীজতে “বিদেশী মুছলমান সকল” ভাৰতবৰ্ষলৈ কেনেকৈ সোমাবলৈ স্থিতি পালে ইয়াকে নাটখনিত দেখুৱাব খোজা হৈছে। গতিকে ইয়াত যি সংঘৰ্ষ দেখুওৱা হৈছে, সি আজিকালিৰ ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ ভিতৰত কেতিয়াবা হোৱা বিৰোধভূজ্য বুলি ধৰিলে তুল হব। নাট্যকাৰে এই দৃষ্টকাব্যত দেখুৱাব খুজিছে যে হিন্দুৰ শত্ৰু মুছলমান নহয়, হিন্দুৰ প্ৰধান শত্ৰু হিন্দুয়েইহে। কবিৰ ভাষাত কব প'লে—

“আৰ্দ্ৰাৰ সন্তানবোৰ থাকে যদি মিলি

হয়নে ভাৰতভূমি আজি যিখালি?”

সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত বচিত অসমীয়া ঐতিহাসিক নাট কেইখনৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ 'কনোজ কুঁৱৰী' প্ৰথম। জয়চন্দ্ৰ (জয়চাঁদ) আৰু পৃথীৰাজৰ বিৰাম-বিদ্ৰোহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যৰূপ পাতনি মেলা হৈছে। এই কল্পনাই কাহিনীৰ “বীজ” হৈ মহাহুঙ্কৰী মহীকুন্ত পৰিণত হ'ল আৰু হিন্দুস্থানৰ বীৰকেশৱী পৃথীৰাজৰ পতনত ভাৰ 'কলাগৰ'ৰ সূচনা হ'ল।

ঐতিহাসিক কাহিনী—খৃঃ প্ৰায় একাদশ-দ্বাদশ শতিকাৰ কাহিনী; মিজীৰ অৱদপাল অপুত্ৰক আছিল বাবে বৃত্তাকালত ডেওঁ নাতিয়েক পৃথীৰাজক সিংহাসন গটাই যায়। তাতে ডেওঁৰ আইনজন নাতিয়েক জয়চাঁদ ক্ৰোধত অধীৰ হৈ পৃথীৰাজৰ মহাপত্ৰ হৈ পৰিল। জয়চাঁদক প্ৰকৃত নায়েবে এগৰাকী অতি কণবতী আৰু গণবতী বজা আছিল। ছোৱালী প্ৰাক্তক হোৱাত বজাই থয়ৰৰ সভা পাতি পৃথীৰাজৰ বাহিৰে আন

সকলো ৰাজপুত কোৱঁবকে নিমন্ত্ৰণ কৰিলে; ইলিনে পৃথীৰাজক অপমান কৰিবৰ উদ্দেশ্যে ছুৰাৰত তেওঁৰ মূৰ্ত্তি এটা স্থাপন কৰি ৰাখিলে। স্বয়ংৰ আৰম্ভ হ'ল। সংযুক্তাই সকলোকে নেওচা দি পৃথীৰাজৰ মূৰ্ত্তিতেহে বৰমাণ্য প্ৰদান কৰি সমজুৱাক সজ্জিত কৰিলে। পৃথীৰাজ ছদ্মবেশ ধৰি সত্যত উপস্থিত আছিল। সংযুক্তাক লৈ তেওঁ দিল্লী পালেগৈ। সেই সময়তে মহম্মদ ঘোৰীয়ে ভাৰত আক্ৰমণ কৰে আৰু পৃথীৰাজ তেওঁৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। প্ৰথমবাৰৰ যুদ্ধত মহম্মদ ঘোৰীয়ে হাবি ভাৰত ত্যাগ কৰে, দ্বিতীয় বাৰত পৃথীৰাজক পৰাজয় কৰি ভাৰত অধিকাৰ কৰে। এয়েই ভাৰতত প্ৰথম মুছলমানৰ বিজয়-দৃশ্য।

নাট্য-কাহিনী—ইতিহাসৰ এই জকাটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰে বজ্জনাৰ বহু সানি কাহিনী বঙে-বসে ভৰপূৰ কৰি তুলিছে। প্ৰধানকৈ এই কেইটা উপাদানৰে—বিজয়-বিজয়া উপকাহিনী, নৃত্য-গীত পটায়নী গাভৰু দিলজানৰ অৱতাৰণা, হোজা ভিল চুদ্দাৰ নিৰ্ভাজ চৰিত্ৰাৱলী, গিয়াচুদ্দিনৰ হাত্তমধুৰ কথা-বতৰা, চাৰণ আৰু বালক বালিকা সকলৰ জোজ-গীতাধিৰ মধুৰ সমাবেশ। কোনোজৰ সেনাপতি বিজয়সিংহ সংযুক্তাৰ প্ৰেমপাশত আৱদ্ধ হৈ এদিন তেওঁৰ পানি গ্ৰহণ কৰিবলৈ উদ্ভূত হয়। বুদ্ধিমতী সংযুক্তাই “তথাক” বুলি তেওঁক চকু মুলাই ঠৈল সখীয়েক বিজয়াৰ সৈতে তেওঁৰ মিলন ঘটাই দি বহুস্তৰ সৃষ্টি কৰে। অৱশ্যে এনে আকস্মিক নাটকীয় মিলন বহুস্তৰ অন্তান্ত নাটকতো নোহোৱা নহয়।

বীৰাৱলী নাৰীৰ অদ্ভুত বীৰত্ব আৰু সাহস দেখুৱাবলৈকে দিল্লীৰ ৰাজসভাত যুদ্ধ প্ৰস্তাৱত সন্মতি প্ৰকাশ নকৰা পৃথীৰাজ প্ৰমুখ্যে সন্তপণৰ মাজত সংযুক্তাৰ যোগেদি যুদ্ধ প্ৰস্তাৱ দাঙি ধৰাই তেওঁলোকক যুদ্ধলিপ্ত কৰা হৈছে। সকলোৰে পিছ-হহকা মত ওকোৰাই সংযুক্তাই বেগেৰে লবি আহি বীৰদৰ্পে কৰ ধৰে—

“কেতিয়াও নহয়, কেতিয়াও নহয়। দেশটোৰীয়ে আহি ঘৰৰ চোতালত বিজয়-তৰা বজাব লাগিছে আৰু ৰাজপুতে ছুৰাৰ চুকত সোমাই বিশ্ব বিজয়ৰ সপোন সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে। ...এনে স্থগিত সিদ্ধান্তত ৰাজপুত পুৰুষ সমূহ হলেও ৰাজপুত নাৰী কেতিয়াও সন্মত হব নোৱাৰে।” (১ম অঃ ১৪ চূঃ)। এই সংযুক্তায়েই দিল্লীৰ সিংহাসন পৃথীৰাজক দিয়া কথা লৈ পিতাক জয়চাঁদৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি নাটকীয় ঘটনাৰ সংঘাত সৃষ্টি কৰিলে—কনৌজ কুঁৱৰীয়ে মহাশত্ৰুৰূপে কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰিব ধৰিলে।

নাৱিকা সংযুক্তাৰ চৰিত্ৰত বীৰ বসৰ বজ্জা প্ৰৱাহিত হৈছে। সীতা, সাৱিত্ৰী আদি পুণ্যলোকা সতীৰ দৰে স্বামীৰ জলন্ত চিত্তত প্ৰৱেশ কৰি সংযুক্তাই প্ৰাচীন আদৰ্শ বক্ষা কৰি গ'ল। এইখিনিতে ঐতিহাসিক নাটখনিয়ে পৌৰাণিক ধাৰা সাৱটি ললে, অলৌকিক নাট্যকলা সৃষ্টি হ'ল।

মৰ্ত্তকী গাভৰু দিলজানৰ যোগেদি নাট্যকাৰে পৃথীৰাজ-ভাৰতৰ হাতত লৈ মানা ধৰণৰ কেলি-কোডুক কৰি দেখুৱাইছে। কাম-লেন্দুৰ মোহিনী বাণ মাৰি বঙে বড়িয়াল এই গাভৰু ছোৱালীজনীয়ে মহম্মদ ঘোৰীৰ দিল-মৰিয়াত প্ৰেমৰ বাণ উথলালে, গিয়াচুদ্দিন, দেৱীসিংহ আদিও প্ৰেম-পগলা হ'ল।

পঞ্চমে চলিহাৰ 'একমে মজা' (১৯২০) ত জুলেখা নৰ্ত্তকীৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে মিলজানৰ কিকিং সাদৃশ্য চকুত পৰে।

**টিকেজ্জিঙ** — (পাচ-অমীয়া) — এইখন হাজৰিকাৰ ৪ৰ্থ ঐতিহাসিক নাট। মণিপুৰ ইতিহাসৰ বাঙালী পাণ্ডা এখিলাই নাটখনিৰ মূল ধাপন। দেশপ্ৰাণ মণিপুৰী বীৰ টিকেজ্জিঙ অসমীয়া ৰাজবে বদেশ প্ৰীতিৰ প্ৰেৰণাৰ ধনী। জ্যোতিৰ্ময় ৰায় ৰচিত "The History of Manipur"ৰ পৰা ইয়াৰ কাহিনী সংগ্ৰহ কৰি ১৯৫৮ চনত নাটখনি অনাটীৰ যোগে প্ৰচাৰ কৰা হয়, আৰু ১৯৫৯ চনত গুৱাহাটীৰ বিহুতলীত মুকলি মঞ্চত অভিনীত হয়। সেই একে বছৰতে অনাটীৰ কেন্দ্ৰেই 'সেনাপতি টিকেজ্জিঙ'ক সৰ্বভাৰতীয় জাতীয় নাট্যাঙ্কনৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি তিনি তিনি ভাৰতীয় আঞ্চলিক ভাষালৈ অনূদিত কৰাই আকাশ-বাণীৰ সকলো কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰ কৰে।

১৮৫৭ চনৰ ভাৰতৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰাম সৰ্বজন-বিদিত। দেশ ব্যাপি আন্দোলন হ'ল, দেশপ্ৰেম জাগিল, শত-সংস্ৰ হাহিব বুকুৰ তেজেৰে নৈ বৈ গ'ল। তথাপি স্বাধীনতা-মণি লাভ নহল। সেয়েহে দেশপ্ৰাণ হুই-চাৰিজৰ লোকৰ প্ৰেৰণাই কাৰ্য্য-কেন্দ্ৰত সূৰ্ত্তকপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। মণিপুৰী ৰাজ পৰিয়ালৰ বীৰ টিকেজ্জিঙ এনে দেশপ্ৰাণ বীৰ সকলৰ অন্তৰ্ভূত। ১৮৯১ চনত বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে এইজন বীৰৰ নেতৃত্বত সংগ্ৰাম আৰম্ভ হৈছিল। মাছ ধৰা নপৰিল যদিও, বিল ঘোলা হ'ল আৰু টিকেজ্জিঙ বৃটিছৰ হাতত চিপ্‌জৰী লৈ অন্তিম বিদায় লব লগীয়াত পৰিল।

'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ দিলজানৰ দৰে এই নাটকতো মধুমজুৰী নামৰ কাল্পনিক নৰ্ত্তকী এজনীৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। কিন্তু দিলজানে মূল কাৰ্য্য কাহিনীত বিশেষ কাৰ্য্যভাৰ লোৱা নাই। ই একেবাবে উপকৰা চৰিত্ৰ। অৰ্থাৎ, মধুমজুৰীয়ে, নৰ্ত্তকী হলেও, দৰবাৰত নাচ-গানৰ যোগেদি বৃটিছৰ গোপন ভণ্ডা সংগ্ৰহ কৰে আৰু নাবী সৈন্তৰ সহায়ত চোৰাংচোৰাৰ কাৰ্য্য কৰে। প্ৰবীণ কুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান'ৰ 'মূলকুমাৰী'ৰ সৈতে এই চৰিত্ৰ তুলনীয়।

বসিকলালৰ মুখত বঙালী ভাষা, গ্ৰিফিউল আৰু হুইষ্টন চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী-মিহলি অসমীয়া এই নাটৰ ভাষিক বৈশিষ্ট্য। আবেগ-মুহূৰ্ত্তত নাট্যকাৰে অযিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত ৰচন প্ৰয়োগ কৰি আগৰ প্ৰায়বোৰ নাটতে যি এটা কাৰ্য্যিক বীতিৰ আভাৱ লৈছিল, এই নাটকত সেই বীতি একেবাবে বৰ্ধন কৰিছে। বোধহয় ই যুগ প্ৰভাৱ। যুগৰ আত্মান কমে বোধহয় নাট্যকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ গোপন কবিতাক ইয়াত জুৰুৰি যাবিবলৈকে ছবিয়া দিয়া নাই।

শেষ অৰ্দ্ধাৰ্ধৰ বিৱৰ-বস্ত্ৰ স্বৰ্গদেও চন্দ্ৰকাণ্ট সিংহৰ দিনত এহাল ডাই-ককাইৰ যাজ্ঞ হোৱা কাল্পনিক নাটকীয় কাহিনী।

**অকুন্তলা** : মহাকবি কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' নামৰ বিশ্ববিখ্যাত নাটকৰ এয়া অসমীয়া ৰূপান্তৰ; প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫০ চন। মূল ৰচনাৰ হৰত অল্পবাদ নকৰি



হাজৰিকাই ইয়াক আধুনিক মৰ্ফোপযোগী ছোৱাটেক কণাস্বৰূপিত কৰিছে। কণাস্বৰূপত সংঘটিত প্ৰধান পাৰ্থক্য বোৰ এই: (১) প্ৰতি অঙ্কতে দৃষ্টান্তসমূহৰ সংযোগ। মূল বচনাত কেৱল অঙ্কে আছে দৃষ্ট নাই; অঙ্কত দুই ঠোঁটত প্ৰত্যাহনা, বিকল্প (বিকল্পক) আদি আছে। অসমীয়া কণাস্বৰূপ সেই বোৰো দৃষ্টব মাজতে লোৱাই পৰিছে। (২) বিবিধ সঙ্গীত সমাবেশ। মূল বচনাত সংস্কৃত শ্লোক বিশেষকৈ গীত ৰূপে কণাস্বৰূপিত কৰাৰ ইচ্ছিত আছে যথোন।

(৩) বিদূষক আৰু গোপ চৰিত্ৰ কেইটা মানুহ বাহিৰে প্ৰতিটো মূখ্য চৰিত্ৰৰ বচনত অধিভাষক হৈ প্ৰয়োগ। মূল বচনাত মূখ্য চৰিত্ৰৰ বচনত সংস্কৃত আৰু ক্ৰীচৰিত্ৰ আৰু গোপ চৰিত্ৰৰ বচনত প্ৰাকৃতৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়।

(৪) -মূল নাটৰ বচনাবীতি অৰ্থ গোবৰ সমৃদ্ধ, অলঙ্কাৰপূৰ্ণ, কাব্যিক। অসমীয়া কণাস্বৰূপ অধিক বিদূষক, অৰ্থ গোবৰ অসমৃদ্ধ, অলঙ্কাৰ অসংযত।

৫) কালিদাসৰ বিদূষক কেৱল হাঁহি উথলোৱা চৰিত্ৰই নহয়, বজাৰ গা-বখীয়া, ৰাজকাৰ্য্যত আগভাগ-লওঁতাও। ২য় অঙ্কত তেওঁ বজাৰ শত্ৰুলাৰ সৈতে প্ৰেম বিনিময় কাৰ্য্যত সন্ধিয়া অংশ গ্ৰহণ কৰাই বজাৰ প্ৰশংসা পাভ কৰিছে। কিন্তু অসমীয়া কণাস্বৰূপত বিদূষকজন অসমীয়া বহুবা-সমৃদ্ধ। তেওঁ ছল চাই চাপৰি মাৰে, বিহু গীত বসন্তোত্তেৰে বজাৰ মন ফুলায়। ইয়াকে কৰাত তেওঁৰ দুখত অসমীয়া জতুৱা ঠাচৰ মাত কথাৰ আঁঠে ফুটে, অসমীয়া সমাজ খনৰ বাহিৰ-ভিতৰ নানা চিত্ৰ ডাহি উঠে। হস্তস্তম্ভ প্ৰেম-সিন্ধু হৰ্ষল মনটোৰ অৱস্থা বৰ্ণাই কালিদাসৰ বিদূষকে কৈছিল: “লান্ত্ৰভং নগৰগমনার মন: কথমপি ন কবোতি। অভাপি তত্ত তামেব চিন্তয়তো অন্ধো: প্ৰভাত-দ্যায়ীং।” হাজৰিকাৰ বিদূষকে এই ধিনিতে বিহুগীত একাকি গাই বহুবা লিও কৰিলে:

“বৰতো নবহে মন সখনীয়া

বসন্তো নবহে মন,

কবোৱা ভূলা বোৰ বেলেকৈ উৰিছে

তেনেকৈ উৰিবৰ মন।

এই চিন্তাতেই সখীৰ বাতি পুৱায়। (অলপ সময় টহলি) এতিয়া দেখিছো বেতিমালৈকে সখীৰ ভিত্তিত জপমালা শত্ৰুলাক আঁৰি দিহ পৰা নাৱাৰ তেতিমালৈকে একো উপায়েই নাই।” (২য় অঙ্ক)।

সেনাপতিয়ে বেতিয়া হৃদয়বৃত্তিক প্ৰশংসা কৰি বজাৰ উৎসাহ দিয়ে, বিদূষকৰ বাঁ উঠিল আৰু সেনাপতিক আঁতৰি যাবলৈ ক’লে—“অপেহি বে উৎসাহ-হেতুক”। এই ধিনিতে অসমীয়া বিদূষকজনে সেনাপতিক অৰ্বাচি ভাৱে গালিও দিছে: “মই কোনোমতে মহাৰাজক বুজাই-ববাই শান্ত কৰিছো—ওলালহি পোহাবীৰ পৈয়েক”

(২য় অঙ্ক)

(৬) বহুজন প্ৰশংসিত “উপৰা কালিদাসত” অসমীয়া ভাষাকাব্য হস্তত বৰাৰোপা-



কবি শক্তিকাব মাজভাগৰ অন্ত্যন্তম যশস্বী নাট্যশিল্পী



অতুলচন্দ্র হাজৰিকা



প্ৰবীণ ফুকন



কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য



ভাবে সংযুক্ত হোৱা নাই; ল'ব পৰিসৰতে গুৰুত্বাৰ বহন কৰিব পৰা যোগ্যকৰিয় বচনা বীতিও ব্যাহত হৈছে। পতিগৃহটো প্ৰকৃতলৈ বিনায় বেনিকা মূৰিৰে বেজাবৰ ছহুমিয়া চাৰি চতুৰ্দশী শ্লোক একাকিতে ভাব প্ৰকাশ কৰিছে এইবোৰে: "বাস্তৱতা প্ৰকৃত:পতি জ্বলন্ত সংস্কৃতিমুক্তৰা" ইত্যাদি। কানিগামৰ প্ৰকৃতলৈ এই শ্লোকটো তেওঁৰ সংযোগত শ্লোকসমূহৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত। অনন্যায় কৰিছে প্ৰকৃতলৈ তেওঁৰিণি আৰা পৰিষ্কাৰকৰূত বচন প্ৰয়োগ নকৰাকৈ এই অৰ্থসৌৰ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিছে: "ধনত পতিছে আজি সিদিনাৰ কথা" ইত্যাদি। ইয়াত ভান-পাত বোকা বহু বচনৰ কথাই সংযোজিত হ'ল, তথাপিও মহাকাব্যৰ ল'ৰাৰ মাথুৰা প্ৰকাশ নাপালে। সংস্কৃতত মাৰ্কণ্ডেয়ৰ প্ৰকৃতলৈ প্ৰকাশৰ মাথোন দুবাৰ কথাবেই প্ৰত্যাহৰণৰ লক্ষণ আছে। কিন্তু অনন্যায় প্ৰকাশৰ প্ৰকৃতলৈ প্ৰকাশ 'নগী' চৰিত্ৰৰ সংযোগ হ'ল; তেওঁলোকৰ আগলৈ প্ৰায় বহুত বিস্তাৰ লাভ কৰিলে, অৱশ্যে নাটৰ আংশিক অৱকৰণত নগীৰ মূখত ব্ৰজবলী ভাষাৰ এটি বৰগীত সন্নিৱিষ্ট: সংযোগনা হ'ল — "আৰত নিদাৰ ধাৰত ধৰণী" ইত্যাদি। সেইবাবে অনন্যায় নাটৰ বট অক ১৭ দৃশ্যৰ প্ৰহৰী আৰু জালোৱাৰ কথা বচনা আৰু লগত সংযোগনা মূল সংস্কৃতৰ পৈতে অমিল। ই একেৰেবে অনন্যায় গীতৰ। বট অক ২য় দৃশ্যৰ মধুকৰিকা আৰু পৰৱৰ্ত্তিকাৰ মাজত দিয়া বৈত সঙ্গীতটোও অনন্যায় প্ৰকাশৰ সম্পূৰ্ণ নতুন সংযোগ।

হাজৰিকাৰ নাট্যৰূপৰ কেইটা মাজ লক্ষণ — (১) 'প্ৰত্যাহৰণ' তেওঁৰ নাট্যৰূপী প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। চমু একাকিকা সমূহত বাদে, 'নন্দহলাল' আৰু 'চম্পাৱতী'ৰ বাদে তেওঁৰ আটাইবোৰ নাটতে 'প্ৰত্যাহৰণ' আছে। কিন্তু এই প্ৰত্যাহৰণ সমূহ সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰত্যাহৰণৰ স্তৰ অল্পপৰি বৰ্ণিত নহয়, সকলোবোৰ প্ৰত্যাহৰণ সমধৰ্মীও মহৰ তেওঁৰ 'নবকান্ধ' আৰু 'কনোজ কুঁৱৰী'ৰ প্ৰত্যাহৰণ আধুনিক কবিৰ সংস্কৃত বচনা। ই দেশভাষাৰ প্ৰতি সন্ততি-গীত। 'নবকান্ধ'ৰ আৰাধ্য দেৱী জ্যোতিৰ্গীৰী কামৰূপ জননী; 'কনোজ কুঁৱৰী'ৰ হিমালয়-শিখৰ হিতা ভাৰতমাতা। 'কল্যাণী'ৰ প্ৰত্যাহৰণ বচক জ্যোতিৰ্গীৰীৰ "কোন কোন আহিছা আইক পুজিবটো"। ইয়াত আছে যাদু পূজাৰ বাবে "দেশবাসীলৈ কবিৰ আহুণ আহ্বান। 'বেউলা'ৰ প্ৰত্যাহৰণত আটো নেতা, পয়া, আৰু নাৰদৰ মাজত হোৱা আলোচনা আৰু চম্পাৰ সাউদৰ শক্তিৰ কথা মাথোঁ উগা-অনিকৰূক বেউলা-লক্ষীনাৰ স্বপ্ন পৃথিৱীত পুনৰ্জন্ম লাভ কৰিবলৈ আদেশ দিছে। এইবাবে এই প্ৰত্যাহৰণত নাটৰূপৰ নাৰক-নাৰিকাৰ কিকিৎ পৰিচয় ঘটি ধৰা হৈছে। 'ঈশাৱন্ত'ৰ প্ৰত্যাহৰণ সীতা-স্বৰূপ; ইয়াত বাবে হৰমল্ল জৰ কৰি জানকী সীতাক লাভ কৰে। 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ প্ৰত্যাহৰণ কোবল-পাণ্ডৱৰ পাশা-খেল; ইয়াত পক পাণ্ডৱ পৰাজিত হৈ বনবাস পাতিবলৈ পৰবদ্ধ হয়; বহুৰূপ কবি শ্ৰোণীক বাজলতাত

১. "অন্যৰা কথনা কান্ধৰা ..." ('নবকান্ধ')ৰ বচক প্ৰত্যাহৰণ আনন্দনা; "অজিত কীৰ্ত্তি বৰিষ্ঠা....." ('কনোজ কুঁৱৰী')ৰ বচক প্ৰত্যাহৰণ।

লাহিঁত আৰু আৰু অপমানিত কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীমদ্ আৰিষ্ঠাৰত বাজসজা উল্কাবিহু তৈ উঠে। 'সীতা'ৰ প্ৰস্তাৱনা কবি ভয়দেৱৰ "প্ৰলয় পৰ্য্যায়ধিক্ৰমে ধৃতৱানসি ৰেণম্" ছোৱতে সীমাবদ্ধ। ছোৱ-পাঠৰ লগে লগে সত্ৰীয়া আহিৰ দশাৱতাৰ নৃত্য হব লাগে বুলি ইঙ্গিত দিয়া আছে। 'দময়ন্তী'ত সূত্ৰধাৰৰ ৰোগেনি বিষয়-পৰিচয়ৰ ইঙ্গিত দাঙি ধৰা হয়; ই সংস্কৃত প্ৰস্তাৱনাৰ আৰ্হিত ৰচিত। এটাবোৰ উদাহৰণৰ পৰা দেখা যায়, প্ৰস্তাৱনা-সংযোগ নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য নীতি; কিন্তু ই বিভিন্ন ধৰ্মী।

(২) নাটকীয় বিষয়, বিভীষিকা সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ প্ৰায়েই অগ্নি, ধুমুহা, বিজুলী, বজ্ৰপাত, বজ্ৰপাত বা তেনে কোনো দৃশ্যসজ্জাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। 'নন্দ-দুলাল'ত (১ম অঃ ৭ম দৃঃ) কোলাত কেচুৱা লৈ বহুদেৱে যমুনা পাৰ হোৱা দৃশ্যত শিলাগুটি, ধুমুহা, বিজুলী, মেঘগজ্জন দিয়া হৈছে। বহুদেৱৰ মূৰৰ ওপৰত বাস্তৱকিয়ে ক্ষণ মেলি ছত্ৰ ধৰি আছে। হুঁবেত পানীৰ ওপৰেদি শিয়াল এটা নামি যায়। তাকে দেখি বহুদেৱ পানীত নামে। নাট্যকাহিনী পিনৰ পৰা চালে এই দৃশ্য সমূহ একাকি বচনেৰেই সমাপ্ত কৰিব পাৰি, কিন্তু নাটকীয় বিষয় সৃষ্টিৰ বাবেহে এনেবোৰ দৃশ্যৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে। 'নবকান্ধৱ'ত (২য় অঃ ৩য় দৃঃ) পৰ্বত-সদৃশ ভয়ঙ্কৰ উৰ্মিমালাৰ মাজত বৰণৰ প্ৰাসাদ আৰু ভয়ঙ্কৰ এবাৰ ওপৰলৈ উঠা দেখা যায়, এবাৰ জল-তৰঙ্গত অৱত্ৰান হয়। ঘোৰ অন্ধকাৰ। প্ৰকৃতিৰ বিভীষিকা, সৃষ্টি, ধুমুহা, বজ্ৰ, বিজুলী। হাতত স্ত্ৰীত্ব বৈষ্ণৱান্ধ লৈ নবকান্ধৱে সেইপিনে চাই থাকে। 'বেউলা'ত (২য় অঃ ১ম দৃঃ) হাতত হেমতাল লৈ চন্দ্ৰধৰৰ সাগৰৰ বুকুত তাহি ফুৰা দৃশ্যটোও এনে বিষয়-বিভীষিকা-পূৰ্ণ। 'কল্যাণী'ত (২য় অঃ ২য় দৃঃ) সেনাপতি-পুত্ৰ বসন্তকুমাৰে অস্পৃশ্য বিলাকৰ পজা ঘৰবোৰত জুই লগাই দি গ'ৰা-তিবোতাৰ চিঞৰ-বাখৰ দেখিহে তৃপ্তিলাভ কৰিছে। 'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ শেষ দৃশ্যটোও প্ৰশান্তৰ চিতাৱিৰ সমুখত কল্পনা কৰা হৈছে।

(৩) সূত্ৰ শাস্ত্ৰ পৰিৱৰ্ত্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সৰ্বন আশ্ৰয়স্থল হৈছে পোহৰৰ চিক্ৰমিকনি, শব্দ-বচন, ভাৱ-বৰকাঁহ, বীণা-বংশীৰ বাজধ্বনি, বন্দনা-গীত আদি। 'চম্পাৱতী'ত (৫ম অঃ ৪র্থ দৃঃ) বিধৱা পুৰোহিত-কন্তা হুতিকাৰ শিৰ শ্ৰীকৃষ্ণই বেতিয়া স্পৰ্শ কৰে সেই মুহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ গাত বগীয়া জ্যোতি পৰে আৰু হুতিকা জ্যোতিৰ্গয়ী হৈ উঠে। 'নন্দদুলাল' এনেবোৰ দৃশ্যৰেই সমষ্টি। এই নাটত বহুদেৱক বন্দী কৰি থোৱা পোতাশালৰ তিতবতৌ দৈৱকীৰ পুত্ৰ-জয়কালত শব্দ-বচন-ভাৱ বাজি উঠে, কাৰাগাৰ হঠাৎ বগীয়া আলোকেৰে পোহৰ হৈ পৰে। সেইদৰে বিভীষ অৰ্থ ১ম দৃশ্যত নন্দালয়ত শব্দ বচনৰ বাজ হয়; ধূপ-ধূনাৰে চতুৰ্দ্ধিশ আমোল-মোলায়। ৪র্থ অঙ্ক ৩য় বৰ্ণনত পোণীসকলে নাম গান, শ্ৰীকৃষ্ণই বাঁহী বজায়।

এনেবোৰ পুত্ৰ-পৰিৱৰ্ত্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে কোনো কোনো ঠাইত তাপস বালক-বালিকা, ভগৱতী, সন্ধ্যাসী, ব'ৰাঙ্গী, পূজাৰী, চাৰণ আদি চৰিত্ৰৰ অৱত্যাৰণা কৰি তেওঁ লোকৰ মূখত ভক্তি-বন্দনা গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ আহুতি কৰোৱা হৈছে। পৌৰাণিক

নাট্য কাহিনীৰ সৈতে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ বিৱৰণ-গত সংযোগ বা সাংস্কৃতিক আভাৱিক; অথচ ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি নাটতো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধনকল্পে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ অৱতারণা বিৰল নহয়। সামাজিক নাট ‘কল্যাণী’ত নিয়া সংস্কৃত স্থা-স্তবটোৰ (“জবাহৰুহ্ম সকাশং”) উদ্দেশ্য পৰিৱৰ্ত্তন পৰিৱেশ সৃষ্টিত বাদে অইন একো নহয়। ইথাৰে ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত নিয়া স্থা-স্তবৰ উদ্দেশ্যও এইহে। কাল্পনিক নাট ‘মানস-প্ৰতিমা’ৰ কীৰ্ত্তন-পদ “এত ধন্ত কলি কাল”, ঐতিহাসিক নাট ‘কনোজ কুঁৱৰী’ৰ ৰাজসভাত চাৰণ সকলৰ স্তুতি-পীত এই একে উদ্দেশ্য-স্থী

(৭) নাট্যায়োদয় সৃষ্টিৰ বাবে লিখকে কাহিনী-প্ৰসঙ্গতে বিবোৰ আলমৰ গ্ৰহণ কৰিছে তাৰ ভিতৰত বিবিধ সজীত (বিহগীত, বনগীত), বৰগীত, বৈত সজীত, ভাষান্তৰ-মাধ্যম, বিয়নী-মেলা, বাটকৰা-হাটকৰা আদিৰ লগু বচনসমূহেই প্ৰধান, যেনে—

(ক) বৈত সজীত—গুৱাল-গুৱালনীৰ মাজত (‘বন্দুকাল’ ২য় অঃ ২য় দৃঃ);

আবদাৰা-মজিন্নানাৰ মাজত (‘মজিন্নানা’ ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ);

খিৎবাম-বংগৈৰ মাজত (‘মানস-প্ৰতিমা’ ১ম অঃ ৩য় দৃঃ),

(খ) ভাষান্তৰ-মাধ্যম—‘কনোজ কুঁৱৰী’ত ভীল ছৰ্গাবৰ বচনত হেনাহটা অসমীয়া, যেনে, “হেৰ হেনাপতি অ! তই মাহুহজনা হৈতে হেইনৰে নাচিছে কিয়? হামি তুক হেইনৰে নাচা দেখি বাল নাই বুলিছে।” (৫য় অঃ ৩য় দৃঃ)।

‘মজিন্নানা’ত কেইবাটাও চৰিত্ৰৰ বচনত অসমীয়াত সততে প্ৰয়োগ নোহোৱা আৰী, কাচী শব্দৰ বহুল প্ৰয়োগ, যেনে, ‘বিলহুল’, ‘মৰ্জা’, ‘হুনিয়া’, ‘জুঠা’, ‘জিন্দা’, ‘হায়বান’, ‘বেহচ’ আদি।

‘টিকেন্দ্ৰজিত’ত ইংৰাজী-বঙালী-হিন্দী মিহলি অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ এক প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। গ্ৰিনউল, কুইটন আদি চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী আৰু বাবে-বঙলুৱা ভাষা, বসিক বাবুৰ মুখত বঙালী, বাকী প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰৰ মুখত অসমীয়া প্ৰয়োগ কৰা হৈছে।

(৫) বাটকৰা-হাটকৰা-গ’বখীয়া আদি সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ যোগেদি লগু হান্তবস সৃষ্টি কৰিও নাট্যায়োদয় যোগান ধৰা হৈছে। ‘চম্পাৱতী’ত বাটেৰ লগত কীৰ্ত্তকৰ কথা-বতৰা (৪ৰ্থ অঃ ১ম দৃঃ); ‘নবকান্ত’ত ছটা বাটকৰা আৰু মালভোগ খেউৰ কথা-বতৰা (১ম অঃ ৩য় দৃঃ); ‘মানস-প্ৰতিমা’ত বেস্তাব লগত চম্পাৱতীৰ কথাপ-কথন (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ); খোনা চৰিত্ৰৰ যোগেদিও দুই ঠাইত এটা প্ৰয়াস তেওঁৰ পূৰ্ব বচনা ‘নবকান্ত’ আৱিত দেখা যায়। কিন্তু মাহুহৰ আভাৱিক দোষ আৰু অকবিকলতা আদি লৈ ব্যঙ্গ-বিক্ষেপ তত্ৰ সমাজৰ কচি-বিগৰ্হিত। অৱশ্যে এই ৰীতি তেওঁৰ পৰৱৰ্ত্তী বচনা সমূহত বিৰল। লক্ষ্যনাথ বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ঘেঁষেলীয়া নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে এনে এটা ৰীতি প্ৰচলন কৰি সুপৰ দেখুৱাই থৈ গৈছে।

(৬) প্ৰাচ্য-পাক্ষাত্যৰ তথা সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ নাটবোৰৰ ঠায়ে ঠায়ে উপলব্ধি কৰা যায়। প্ৰভাৱনা, আকাশ-ভাবিত, সলী, সূৰ্য্যাব, বৈজ্ঞানিক

আদিৰ সৰ্ব্বোৎকৃষ্ট-বীৰত্ব আৰু তথা সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; অৱ আৰু দৃষ্ট-বিভাগ, অৰ্থাৎ ৮ম, ইংৰাজী ভাষা-প্ৰয়োগ আদিত পাক্কাতা তথা ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়; লগে লগে পৌৰাণিক বীৰ-নীতিৰ মাজতে আধুনিকতাৰ পৰিশো-বহু ঠাইত পোৱা যায়।

‘ব ব জনা’ ( ১৯৫২ ) নাটক শেষ দৃষ্ট বীৰাজনা বমণী মূল্যগাভকৰ সন্ধানৰ অৰ্থে পতাকা এখন তুলিলে নমাই সকলোকে ভক্তিভাবে আৰ্হু লবলৈ অহুৰোধ কৰা হৈছে। যুগতনৰ সন্ধানৰ অৰ্থে পতাকা নামত-কৰণ প্ৰথা পাক্কাতা, অথচ আৰ্হু লোৱা প্ৰথা প্ৰাচ্য। যিটো মহ যুগৰ সন্ধানত বহীৰ সৰলৰ যুগত এই প্ৰথাই বহু ঠাইত ব্যাপকতা লাভ কৰিছে। সেয়েহে বোধহয় ১৯৫২ চনৰ নাটক এই বীৰত্ব লিপিবদ্ধ হবলৈ প্ৰয়োগ ওলাল। অথচ এই একে কাৰণত ‘নবকান্ত’ ( ১৯৩০ ) নাটক নবকান্তৰ যুগত নীপালী পাতিহে বীৰপুৰুষ জনৰ সোৱণৰিৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে ( ‘নবকান্ত’ শেষ দৃষ্ট )। দৃষ্টকাব্যত বস-সকাৰক দৃষ্টৰ আৱহন বৰূপে চমুটো বীৰত্বৰ মূল্য নোহোৱা নহয়। ‘আহতি’ত আধুনিক কবিতাক “নয় বাস্তবৰ হবলু চিত্ৰ” বুলি বাদ কৰা হৈছে।

(৭) স-সাম্পী-কপিলী মহীৰমী নাৰী-চৰিত্ৰক ‘ভগৱতী’, ‘গোসানী’, ‘মাতৃ’, ‘কলী’ আদি ভাষাৰে নাট্যকাৰে ভক্তিৰ আভা লিখাচে। বীৰাজনা মূল্য গাভক, সংস্কৃত ( ‘পনোজ কুঁৱৰী’ত ), কল্যাণী’ৰ বহুতো চৰিত্ৰত এনেবোৰ বিশেষণৰ অভাৱ নাই। ইয়াৰ দ্বাৰা নাৰী জাতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ সূচনা অহুমান হয়।

(৮) হাজৰিকাৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এটা লক্ষণ আদৰ্শ চৰিত্ৰ নৃটি। ( ‘মাতৃমল’ত চাৰ-ভেগুটি কমল জ্বৰিহেচক স্ফাৰুভূতিশীল ডেকা, ‘কল্যাণী’ত কল্যাণী ভাগ আৰু উলাৰ মনোভূতিৰ অন্তৰ প্ৰতীক, ‘বীৰাজনা’ত মূল্যগাভক কলী-কপিলী সতীসাম্পী বীৰ-বমণী )।

(৯) তেওঁৰ নাট্যাৱলীত প্ৰত্যেক অমিত্ৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োগ বেছি, সবল সহজ ভাষাৰ ঠাইত কাব্যিক আৰু আৱহাৰিক ভাষাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। কাব্যিক বৈচিত্ৰ্যই কোনো কোনো ঠাইত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যক মূৰ তুলি দেখা দিবলৈ সক্ষম হৈছে। ভাষাৰ মাধুৰ্য্যই দৃষ্টকাব্যৰ মাজতে প্ৰত্যেক কাব্যৰ স্ফাৰুভূতি কৰি তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে দৃষ্ট-কাব্যৰ ক্ৰটি-বিচ্যুতি, কল্কেল হলেও, পাইবাই বাধে; কবি নাট্যকাৰৰ লুকাভাৰু খেলে আশাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে।

(১০) সঙ্গীত তেওঁৰ নাটক এক অপৰিহাৰ্য অঙ্গবৰূপ। সবলোৰিষ নাটকে সঙ্গীতৰ সংযোগ আছে। ই কেতিয়াবা কাহিনী-প্ৰত আৰু প্ৰাসঙ্গিক, কেতিয়াবা বিবৰ-বহিৰুত আৰু অপ্ৰাসঙ্গিক পিছৰ বিধ পিত্ত বাদ দিলেও নাট্য কাহিনীৰ কোনো কতি নহয়। ( সাধাৰণতে প্ৰভাৱনাৰ পিত্তবোৰ বিবৰ-বহিৰুত; সেইবোৰ এনে পিত্ত বহুতো আছে যিবোৰ বাদ দিলেও নাট্যকাহিনীৰ কোনো কতি নহয়, যেন, ‘নবকান্ত’ত ৩য় অৱ-প্ৰথমৰ বসিষ্ঠৰ মূৰত চিৱা বমণীয়েটো ‘কেলি বমে বিকিলা বনে’; ‘কনোজ কুঁৱৰী’

৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শনৰ মিলজানৰ দীতটো "মেলো বহাদীৰ বা", "কুকুৰে"ৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ৭ম দৰ্শনৰ ব'বাসীৰ দীত—"বাজে কি বাসিনী" )। এনে কাহিনী-বহিৰ্ভূত দীত অসংখ্য।

(১১) চৰিত্ৰ-বিশেষৰ আকস্মিক প্ৰৱেশে কোনো কোনো দৃষ্টত কাণ ভাল বাৰি ধৰা বাস্ত-বাস্তব বা আলাপ-আলোচনাকো হঠাতে বন্ধ কৰি নাটকীয় চমক সৃষ্টি কৰে। ( 'চম্পাৰতী'ৰ ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ ; 'শ্ৰীবাসচন্দ্ৰ'ৰ প্ৰস্তাৱনা )।

(১২) কোনো কোনো নাটত নাটকীয় উৎকৰ্ষতা সৃষ্টিৰ বাবে যিদৰে পৌৰাণিক অলৌকিকতাৰ ওপৰত লৌকিক বং-বহণ সন্মত হৈছে, অইন পিনে আকৌ দুই-এখনত লৌকিকতাৰ লোহ আৱৰণ তেনে কৰি অলৌকিকতাৰ সূক্ষ্ম আশ্ৰয় লোভা দেখা যায়। ( 'বাহতি'ত বিশিষ্ট বহীৰ কেইগৰাকীমানৰ ছায়া সৃষ্টিৰ যোগেদি কৰ্ম-প্ৰেৰণা প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ 'ভাৰতিকা'খনৰ মাজতো নাট্যকাৰে এনে এটা প্ৰাসঙ্গিক নাট্য কৌশল প্ৰদৰ্শন কৰি এক অভিনয়ৰ আৰোপ কৰা দেখা যায়। 'কনোজ-কুঁৱৰী'ত হিমাজি শিখৰত উপস্থিতি ভাৰতমাতঃ, 'নন্দহলাল'ত নিশ্ৰাদেৱীৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য )।

(১৩) জাতীয়তা ভাব, দেশপ্ৰেম : জাতীয়তা ভাবৰ বীজ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ আৰ্হে আৰ্হে সঞ্চারিত। ই কোনো কোনো ঠাইত অশ্ৰুপাত্ৰ, অশ্লষেৰ আৰু মূৰ্ছ ; কোনো ঠাইত মূৰ্ছ, প্ৰকাশ আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক, সামাজিক নাটত প্ৰায়েই অশ্লষেৰ আৰু মূৰ্ছ ; ঐতিহাসিক নাটত প্ৰকাশ আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক নাট বচনাৰ বেলিকাও নাট্যকাৰে পুৰণি কাহিনীৰ মাজতে যথোপযুক্ত সুবাই ধকা নাই, ইয়াৰ মাজতে তেওঁৰ সৃষ্টি নিৰ্দিষ্ট হয় মাতৃভূমিৰ পিনে, মাতৃভূমিৰ অতীত বশ-গৌৰৱৰ পিনে, কলা-কৃষ্টিৰ পিনে। বৃটিছৰ কবলত থকা পৰাধীন ভাৰতবৰ্ষৰ মুমূৰ্ছ অৱস্থাই এদিন তেওঁৰ কোমল প্ৰাণটিক উদ্ভোতলৈ সুবি ভুলিছিল। ১৯৪৭ চনৰ আগত ৰচিত নাটবোৰত প্ৰাসঙ্গিক ক্ৰমে ইয়াৰ হেমোলনি অস্বপ্নমান কৰা যায়। সেয়েহে পৌৰাণিক নাটৰ নাট্যকাৰজনৰ মাজতে দেশপ্ৰাণ নাট্যকাৰ জনকো সঘনে স্মৃতিয়াই ধকা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে,—

পদ্মাপুৰাণৰ চন্দ্ৰধৰ পদ্মাব প্ৰতিদ্বন্দ্বী যাখোন, কিন্তু বেউলা'ৰ চন্দ্ৰধৰ কেৱল সেয়ে নহয়, দেশপ্ৰেমিকো। লক্ষ্যবিপত্তি চক্ৰকেতুৰে তেওঁক মনসা পূজা কৰিবলৈ জোৰ কৰিলত তেওঁ "কামৰূপৰ বণিক সম্ভাৱন এই চন্দ্ৰধৰ" বুলি গদিত বচনেৰে বাজ-গাজা লক্ষ্যন কৰিবলৈও কুৰীবোধ কৰা নাই। শেষ দৃষ্টত তেওঁ আকৌ ভাবিছে, মনসাক পূজা নিমিলে জানোচা তেওঁৰ সোণৰ চম্পক নগৰ ছাবখাৰ হৈ যায়। এই একেটা দৃষ্টতে বেউলাৰ সতীত্বৰ গুণ স্বৰূপি তেওঁ কয় "তোৰ কাৰণেই পৰাস্ত হৈও জয়মুক্ত হৈছে এই বীৰ চন্দ্ৰধৰ আৰু বহিৰা-মতিভা হৈছে তোৰ "অসম, স্বৰূপা কামলা কামৰূপা অসমুখি।" সেইদৰে 'শ্ৰীবাসচন্দ্ৰ'ত ( ৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ ), মেঘনাদ আৰু বিতীৰ্ণৰ মাজত যিবিবি কথোপকথন দিয়া হৈছে, সি দ্বাৰচলতে পৌৰাণিক চৰিত্ৰবৰ্ষৰ কথোপকথন নহয়, এজন দেশপ্ৰেমিকৰ সৈতে এজন দেশশ্ৰোহীৰ কথোপকথনহে—

বিভীষণ—“ধ্বংস হব লক্ষা আজি নিজৰ দোষতে,  
সেইবাবে বিভীষণ সম্পূৰ্ণ নিৰ্দোষ  
ধৰ্ম্ম বহি অৱশ্যে পালিম।

মেঘ— নলবা ধৰ্ম্মৰ নাম,  
যি ধৰ্ম্মই স্বদেশক ঘিণাব শিকায়।  
যি ধৰ্ম্মই স্বদেশৰ সুপুত্ৰৰ ঘাৰা  
বিদেশীৰ পদসেবা কৰে সমৰ্থন  
সেই ধৰ্ম্ম যায় যেন বসাতলৈল।  
জননী জন্মভূমি লক্ষাৰ সেৱাই  
একমাত্ৰ মহাধৰ্ম্ম বুলি  
“বেদ বাণী বুলি যানে লক্ষাৰ সন্তানে  
কোনো ধৰ্ম্ম তাতকৈ নহয় ডাঙৰ।”

\* \* \* \*

জাতিত্ৰোহী জাতিত্ৰোহী দেশত্ৰোহী হৈ  
সৰ্বনাশ কৰিছা নিজৰ,  
সৰ্বনাশ কৰিছা দেশৰ—

এই দৃষ্টান্ত জাতিত্ৰোহী, জাতিত্ৰোহী, ‘ঘৰ বিভীষণ’ বন্দন ববলুকনৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। পৰাধীন অসম তথা পৰাধীন ভাৰতত মেঘনাদ যেন আকুল দেশ-প্ৰেমিক; তেওঁৰ বচনত যেন উদাৰ দেশপ্ৰেমিকৰ উদাত্ত ভাবৰ সূচনা হৈছে। “জননী জন্মভূমিচ বৰ্গাদপি পৰীয়াসী”—এই মৰ্ম্মসূচক ভাব-ভক্তিমা তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই কম-বেছি পৰিমাণে উপলব্ধি কৰা যায়। বৰ্ণনা-প্ৰসক্ত যেন বহু ঠাইতে তেওঁৰ মানসপটত জননী জন্মভূমিৰ নমনবদন ৰূপ-চিত্ৰ এটি ভাহি উঠে। ‘চম্পাৱতী’ নাটৰ শেষ দৃষ্টান্ত শ্ৰীকৃষ্ণই কৈলাস শিখৰত ভীম, সুধা, হংসধ্বজ, নন্দী, ভূকী আদিৰ যাজ্ঞত কথা কৈছে। তাতো ভীম-শ্ৰীকৃষ্ণৰ বচন-মাধ্যমত আমি স্বদেশ-প্ৰেমী নাট্যকাৰজনক একোবাৰ দেখা পাওঁ—

শ্ৰীকৃষ্ণ—“ভনা আৰু সকলোৱে  
ভৱিষ্যত বুঝীৰ অপূৰ্ব সন্ধান  
ৰূপেণে অভুলন জনগণ-বিমোহন  
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত  
অসম নামেৰে হব ভুবন-বিদিত,  
পৰিজ-বিশব জাত পৰিজাত  
কুণ্ডলিৰ ইয়াতে, বহিৰ লগতে  
বসমতী তৰুতিৰ হাট.....।



আধুনিক দৃশ্য ( নাট-প্ৰেক্ষণ )—সতীৰ্থ দেৱকৰ সচকল পুৰাণিক ( অতুল হাজৰিকা ) ৩০০

তীৰ্থ— এই পুণ্যক্ষেত্ৰ, এই ধৰ্মক্ষেত্ৰ

পৃথিৱীৰ পৰিধিৰ ভিতৰত নহয়।

এয়ে পৃথিৱীৰ স্বৰ্গ।”

কুবি শক্তিকাৰ আগত বৃষ্টি সাত্ৰজ্ঞানৰ ওকবাই তাৰ ঠাইত স্বাধীন ভাৱত  
প্ৰজাতন্ত্ৰ স্বাপনৰ বি এবল আন্দোলন চলিছিল তাৰেই তৈৰবী হ'ব এটা বাজি উঠিলে—  
‘কৃষ্ণক্ষেত্ৰ’ নাটকত। ঐতিহ্যই বৃষ্টিৰক কৈছে—

“খেজাচাৰী ৰাজতন্ত্ৰ হ'ল সমাপন ;

আজি হস্তে মহাত্ম্যতত

প্ৰজাতন্ত্ৰ হ'ব আৰম্ভণ।

বৃষ্টিৰ বজা মই প্ৰজাৰ সেৱক

প্ৰজাৰ আশীৰ মই পালিৰ প্ৰজাক।

কিন্তু তুমি বজুপতি।

বজা প্ৰজা সৰাৰে নাৱক

ভাৰতৰ জনগণ নবনাৰায়ণ

তুমিয়ে সাৰথি হই চলাবা পুনৰ।”

( ৫ম অঃ ৩য় দৃঃ )

দেশ-প্ৰেমসূচক সঙ্গীতেৰে তেওঁৰ নাট্যাৱলী পুট ; স্বৰচিত সঙ্গীতৰ অভাৱত কোনো  
কোনো ক্ষেত্ৰত পৰ-বচিত সঙ্গীতৰ যোগান ধৰিও কল্পিত উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে ;  
উদাহৰণ,

“এইতো নহয় হাঁহি ধেমালিৰ

ভাগৰ-জুবোৱা গান... ..।”

বচনা—অধিকাংশিৰ বায়চৌধুৰী

( ‘নন্দহলাল’ ১ম অঃ ২য় দৃঃ ) ;

“স্বাগত স্বাগত ভক্ত স্বাগত”।

বচনা—উষেশ চৌধুৰী

( ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ ১ম অঃ ৩ষ্ঠ দৃঃ ) ;

“অসমা স্তবমা কামৰূপা।”

বচনা—চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা

( ‘নবকাহ্নব’ ১ম অঃ ) ;

“বন্দে মাতৰম্, বন্দে মাতৰম্,

জুজলাং জুজলাং... ..”

বচনা—বজ্জকৰি

( ‘আহুতি’ ৩য় অঃ ২য় দৃঃ )।

(১৬) লৌকিকতাৰ বং-বহণে তেওঁৰ কোনো কোনো পৌৰাণিক চৰিত্ৰক আধুনিক কবি তুলিছে। পৌৰাণিক অলৌকিক জেউতিয়ে লৌকিকতাৰ পৰশত নবকণ ধাৰণ কৰি নবৰূপে জেউতি বিলাইছে। 'বেউলা'ৰ মনসা, দাৰদ 'নবকাহ্নব'ৰ নবকাহ্নব, কীৰুক, 'ঐৰামচন্দ্ৰ'ৰ ঐৰাম, সীতা, মেঘনাথ, 'হুককেতু'ৰ জোপদী, সুখিতিৰ আদি এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

(১৭) নাট্যকাৰৰ উদাৰ দৃষ্টিত অস্পৃশ্যতা মহাপাপ, জাতিভেদ মাহুহৰ অতুত লজ্জা। ইয়াৰ সমৰ্থনত উল্লেখ কৰিব পাৰি 'হুককেতু'ত কৰ্ণৰ বচন—

“কোন আছা মোৰ দৰে অপতত আৰু  
নিপীড়িত নিৰ্যাতিত অস্পৃশ্য মানৱ।  
কেতিয়াও নহবা হতাশ।  
উচ্চ হুল নোপোৱাৰ বাবে  
নকৰিবা আক্ষেপ মনত।”

( ৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ )

'ঐৰামচন্দ্ৰ'ত গুহক চণ্ডালৰ প্ৰতি ঐৰামচন্দ্ৰৰ বচন—

“অস্পৃশ্যতা মহাপাপ  
উচ্চ নীচ ব্যৱধান  
মাহুহৰ নিজৰ লজ্জা।  
অস্পৃশ্য নিকিন বুলি  
ভগৱানে কাৰো প্ৰতি  
স্বপ্নাতাৰ নকৰে ধাৰণ।  
হে গুহক! মৰুত সন্তান তুমি  
জীৱ-শ্ৰেষ্ঠ নবদেহধাৰী”।

( ২য় অঃ ২য় দৃঃ )

'কল্যাণী'তো এই একেটা ধৰ্মনিষেধ প্ৰতিধ্বনিত হৈছে প্ৰেমনাৰায়ণৰ মন্তব্যত—“মানৱ অস্পৃশ্য নহয়—অস্পৃশ্য মানৱৰ দুৰ্নীতি চূৰ্য্যহাৰ। সকলোৱে মনে মনে অস্পৃশ্যতাক বিগ কৰিব লাগে, অস্পৃশ্যক ঘিণাব নোপায়।”

( ৩য় অঃ ৩য় দৃঃ )

ইয়াত নিহিত হৈছে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সংগঠিত অসহযোগ আন্দোলনৰ লগতে হৰিজন আন্দোলনৰ উদাৰ নীতি।

(১৮) কেইখনমান নাটত তেওঁৰ জাতীয়তা ভাব মূলতঃ ভাৰত-মুখী হলেও, কেইখন-মানত সি অসম-মুখী। (মূলতঃ অসম-মুখী—‘মাতৃমৰুণ’, ‘জাহতি’, ‘বীৰাঙ্গনা’ আদি; মূলতঃ ভাৰত মুখী—কনৌজ কুঁৱৰী’, ‘হজপতি শিৰাজী’ আদি)।

(১৯) সবল সন্তোজ নাৰী-চৰিত্ৰৰ উদাহৰণ তেওঁৰ নাটত অত্যাৱ নাই। বাহাৰণৰ সবল এগৰাকী দয়ালু বম্বী বুলিহে জনা যায়; কিন্তু ‘ঐৰামচন্দ্ৰ’ৰ সবল কেৱল দয়ালুৰেই

নহয়, বীৰাঙ্গনাও। প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যানত বাৰে বাৰে যেতিয়া বঙত নীতানৈৰীক পানহত কৰি নিতুৰ নিৰ্ঘাতন দিব ধৰে, সবাবৰ সেই নৃত্ত সহ ন'হল। তেওঁ ততালিকে বীৰবেশে আগবাঢ়ি গৈ সেই বাক যোকেলাই দিলে (৩য় অঃ ১ম দৃঃ); সেইমতে মহাতাৰতৰ উদ্ভাৱ অবলা, চুৰ্ণলা। অভিমত্যা বগলৈ যাৱ খোজা দেখি অবলাৰ দাবী-জবৰ কপি উঠে। তাৰতচন্দ্ৰৰ 'অভিমত্যা'ৰ নাটতো উদ্ভাৱ চৰিত্ৰ চুৰ্ণলা। কিন্তু হাজৰিকাৰ 'কুকৰ্ণ'ত উদ্ভবাই বীৰবৰ্মণীৰ স্ত্ৰে বীৰবৰ্মণে আগবাঢ়ি অভিমত্যাৰ "উত্তম নীতম্" উপদেশবাণীৰে যুদ্ধযাত্ৰালৈ আগুৱাই গিলে। 'নবকান্ধ'ৰ আটাইবোৰ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ শৌৰ্য্যবীৰ্য্য-সম্পন্ন ('নবকান্ধ'ৰ ইন্দুৱতীৰ চৰিত্ৰ ক্ৰেতব্য)। সেইমতে 'ভানুমতী' নাটত ভানুমতীয়ে হৰ্য্যোধ্যমক যুদ্ধযাত্ৰাৰ বাবে প্ৰবল প্ৰেৰণা যোগায়।

(ঐতিহাসিক নাটৰ ভানুমতী-চ'ৰিত)

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা (খৃঃ ১৮২৫—১৯৬৮)

জৈৰঙাৰ সতী (১৯২৪) — ('প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক)	বিক্ৰোহী মৰাণ ( '৩৮ )
বদন বৰকুকন ( '২৭ )	হুমলী কুঁৱৰী ( '৩৩ )
চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ( '৩১ )	শাহ আই ( ৭ )
বয়সৰা ( নল-দময়ন্তী ) — ('বৰদৈচিলা' ১৮৫৪ শক )	

১৮২৫ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ চাৰিঙত ভূঞাৰ জন্ম হয়। ১৯১৬ চনত মেট্ৰিক পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি তেওঁ '১৮ চনত ডিব্ৰুগড়ত লাইব্ৰেৰীয়ান কাম কৰে। ইয়াৰ পিছত ডিব্ৰু-শদিয়া ৰেলৰ চিক্-ইঞ্জিনীয়াৰৰ 'পাছ'নেল' কেৰাণী পদত নিযুক্ত হয়। ৰেল কোম্পানীৰ পৰা জলপানী লৈ ১৯২০ চনত তেওঁ কলিকতাত টাইপ্ৰাইটিং, বৰ্টহেণ্ড আৰু বুক্-কপিঙৰ শিকা লাভ কৰে। কলিকতাত থাকোঁতে তেওঁ তাত বহা কংগ্ৰেছৰ বিশেষ অধিবেশনত অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে যোগদান কৰিছিল; তাৰ পৰা উলটি আহি পুনৰ আগৰ কামতে সোমায় আৰু কিছুদিনৰ পিছত ভেজপুৰলৈ বদলি হয়। ১৯২৩ চনৰ পৰা ইয়াত কেইবছৰমান থাকি তেওঁ চাহবাগিচাৰ কামত সোমায়। কেবাখনো বাগিচাত সহকাৰী যেনেজাৰ আৰু 'হিনিয়ৰ' যেনেজাৰ ৰূপে চাকৰি কৰি ১৯৫৪ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহত কাৰ্যৰ পৰা অবসৰ লয় আৰু ১৯৬৮-৬৭ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি নিৰ্বাচিত হয়। নাটকৰ উপৰিও ভূঞাই তেজা বয়সৰ পৰাই কবিতা, গল্প আৰু বুৰঞ্জী লিখি অসমীয়া সাহিত্যৰ বাগনটলৈ পুঁশাঙলি দি আহিছে। ভেজপুৰত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁ বাণ বন্দ্যকৰ সম্পৰ্কে আহে আৰু সেয়ে তেওঁৰ নাট-বচনাৰ প্ৰধান আধাৰ হলী ৰূপে প্ৰেৰণা যোগায়। অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ পূৰণৰ হেতু দণ্ডিনাথ কলিতা, পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা আদি শিল্পী সাহিত্যিক সকলৰ পৰা সৰনে লাভ কৰা উল্লসনিৰ ফল স্বৰূপেই তেওঁ

এখন এখনকৈ কেবাখনো নাট লিখি উলিয়ায়। একমাত্ৰ ‘শাহু আই’ত বাবে তেওঁৰ কেউখন নাট ঐতিহাসিক। এই নাটখন বেজবৰুৱাই এসময়ত বৰ বেয়াটকৈ সফলোচনা কৰিছিল। তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘জৈবেত্তাৰ সতী’ (১৯২৪)—অমিত্ৰাকৰী একাদ। তয়াত আছে ল’ৰাবজাৰ দণ্ড আৰু একচিত্ত ভাবৰ এটি নাট্যিক চিত্ৰ। দৰাচলতে এইখন নাট নহয়, নাটকীয় দৃষ্ট মাথোন।

‘বৰষবা’ নল-দময়ন্তী আখ্যান লৈ বচা পৌৰাণিক নাট। ইয়াৰ এটা অংশ মাথোন ১৮৫৪ শকৰ ‘বৰদৈচিলা’ত প্ৰকাশ হৈছিল। নাটখন সম্পূৰ্ণ নে অসম্পূৰ্ণ জানিবৰ উপায় নাই। ‘শাহু আই’ খেয়েলীয়া নাট; এটা সাধুকথাৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা।

অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি’ অন্তাচলত ডুব হোৱাৰ বৈচিত্ৰ্যময় চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে তেওঁৰ প্ৰথম তিনিখন নাট—‘বদন বৰফুকন’, ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ আৰু ‘বিত্ৰোহী যৰাণ’ত। ‘ভমলী কুঁৱৰী’ৰ ঘটনা আহোম যুগৰ মধ্যযুগীয়া কালৰ।

অসমৰ ৰাজনীতি-ক্ষেত্ৰৰ ভূগোল আৰু চপে-ভৰা-চিত্ৰ সম্বলিত ‘বেলিমাৰ’ৰ দৃষ্টপটত বিবোৰ কাৰ্য্য-কাহিনী কপায়িত কৰা হৈছে, নকুল ভূঞাৰ ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ আৰু ‘বদন বৰফুকন’ তাৰেই আংশিক কপান্তৰ বুলিব পাৰি। অৱশ্যে আহোমৰ স্বাধীনতা-লোপৰ কাৰণসমূহ সোপাকে জপটিয়াই তিনিফুৰিৰো ওপৰ চৰিত্ৰক সাদাটো লোৱাৰ বাবে বেজবৰুৱাৰ বিকণ ক্ৰটি-বিচাতি ঘটিল, ভূঞাই চমুকণ নাট্যাগ্নি-চাতুৰ্য্যেৰে তাকেই দৃষ্ট কপত স্ক্ৰীয়াটক প্ৰকাশ কৰি দক্ষতা অৰ্জন কৰিলে। তথাপিও ভূঞাৰ ৰচনাশয়ত বেজবৰুৱাৰ ‘বেলিমাৰ’ৰ প্ৰভাৱ চুই কৰিবৰ উপায় নাই, বিশেষকৈ বদন, পূৰ্ণানন্দ আৰু পিছেজী আদি কেইটামান চৰিত্ৰাৱতনত।

বদন বৰফুকন—স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ মৃত্যুৰ পাছত ভায়েক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ১৮১০ খৃষ্টাব্দত ৰাজপাটত উঠে। শিঙৰি-ঘৰত তুলি ৰাজ-অভিষেক কৰা নহ’ল বাবে এওঁ প্ৰাপ্য মান-মৰ্যাদা বহুখিনি হেৰুৱান লগীয়াত পৰে। প্ৰধানমন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দৰ ক্ষমতা বাঢ়িল। সেই সময়ত কামৰূপৰ শাসন-অধিকাৰ-ভাৰপ্ৰাপ্ত (বা বৰফুকন) আছিল বদন। তেওঁৰ জীয়েক পিছলীক পূৰ্ণানন্দৰ পুত্ৰ ওৰেবানাতলৈ বিয়া দিয়া হয়। কালচক্ৰত দুয়োজন বিয়েৰ মাজত মিত্ৰতা হওক ছাবি স্বহি-নকুল সন্মুখহে ঘটিল। হিতে বিপৰীত হ’ল।

চন্দ্ৰকান্তৰ ৰাজত্বকাল—১৮১১-১৮১৮ খৃঃ। তেওঁ বৰ দুৰ্লভ আৰু আমোদ-প্ৰিয় ৰজা। সেয়েহে ৰাজ্যত পূৰ্ণানন্দৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱে জীপ দি উঠিবলৈ সুবিধা পালে। চেঙেলীয়া চন্দ্ৰকান্ত নাচ গানত মত্তলীয়া। পদ্মাৱতী নামৰ সাধাৰণ ভকতৰ ছোৱালী এজনীৰ প্ৰেম-পাশত পৰি তেওঁ তা ভাঙৰিয়া সকলৰ অৱমাননাৰ পাত্ৰ হৈ পৰিল। ৰজাই পদ্মাৱতীৰ পানি গ্ৰহণ কৰিলে। নৱাগতা কুঁৱৰীৰ মৰণাত স্বামীসকলৰ ওপৰত ৰজাৰ বিসম্বল মনোভাৱ জাগিল। এই সুযোগতে কুঁৱৰীচোৱা ভূতৰ পুতেক সংৰাম ৰজাৰ প্ৰিয়পাত্ৰ হৈ চাৰিভীয়া ফুকনৰ পদ লাভ কৰিলে; ৰাজনিক উচ্চটাই জোল খাবলৈ সুবিধা ওলাল। সংৰাম, জগদৰ, বদন প্ৰভৃতি বিষয়াসকল একেলগ হৈ পূৰ্ণানন্দৰ বিপক্ষে মাৰ বান্ধি জাগি উঠিল। সন্তেৰ পাই

পূৰ্ণানন্দই বিদ্রোহীদলৰ ওপৰত বিচাৰ চলাবলৈ ধৰিলে। বিচাৰৰ ডেকাভাঙনা চলিল আৰু সংবাদক প্ৰাণহঁও দিয়াৰ আদেশ হ'ল; কিন্তু বজাৰ বিশেষ অজবোৰত এই আদেশ নাকচ কৰি তেওঁক নিৰীক্ষণ কৰাৰ আদেশ জাৰি কৰা হ'ল। বনভাৰ্য্যক কামৰূপৰ বৰফুকন পাতিবলৈ নিৰ্দেশ দি আৰু বৰমক বন্দী কৰিবলৈ আদেশ দি পূৰ্ণানন্দই যহেৰা পৰ্বতীয়া ফুকনক ওহাটালৈ পঠিয়ালে। এই ধোপন বৰফুকনৰ সত্বে কেনেবাকৈ পাই পিঙ্গলী গাভৰুৱে দেউতাকলৈ বাতৰি পঠিয়ালে। যহেৰা পৰ্বতীয়া ফুকন গৈ পোন্ধাৰ আগদিনা খনেই পিৰোঁৰ দূতে গৈ বদনক চিঠিখন দিলে আৰু বদন উজাটৈয়াটক নাকচ উঠি কলিকতা পালেগৈ; কলিকতাৰ পৰা ব্ৰহ্মপুৰলৈ। অলকলৈ ব্ৰাহ্ম-আগমনৰ প্ৰসংগ হ'ল যি: উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰায় দ্বিতীয় দশকত। ব্ৰাহ্ম-অসমীয়াৰ প্ৰতি বুদ্ধি কেবাখনো হ'ল। পূৰ্ণানন্দয়ে মানৱ বিপক্ষে উপায় নেপাই বুদ্ধি দেখাৰে বৰিলা পাইতেই এলকত বুদ্ধি দিব খুজিছিল। কিন্তু দেখাই নেটালিলে। ইফালে বাকৰ উপাধীকৰ অলক হৈ পৰিল আৰু বজাৰীয়া বিঘাৰ হতুৱাই বদনক বুদ্ধি কৰিবলৈ হ'ল। লক্ষীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' নাটক আৰু হিঙেৰাৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুজী'ৰ পৰা 'বদন বৰফুকন'ৰ বিঘৰ-বুদ্ধি প্ৰধানকৈ আভাষণ কৰা হৈছে।

নাটখনৰ চৰিত্ৰ অধিকাংশই ঐতিহাসিক আৰু প্ৰায় ইতিহাসৰ ঘটনাক্ৰম অনুসৰিয়েই নাট্যসত্ত্বৰো ক্ৰমবিকাশ কৰি দেখুওৱা হৈছে। কাল্পনিক চৰিত্ৰ সকলো গোঁহাই, ডেকাফুকন আৰু গোলাপীক লৈ নাট্যকাৰে এটা আত্মবৃত্তিক কাহিনীও সংযোগ কৰিছে। এইকণ নাট্য-পিঙ্গলী নাট্যৰ পৰিৱেশন আৰু পৰিৱৰ্ত্তনত অসামান্য অবিহণা যোগাইছে; অথচ বুজীৰ লাই খুটাটোত হাতকে দিয়া নাই বুলিব লাগে। গোলাপী পূৰ্ণানন্দৰ ভোলনীয়া ছোৱালী; বদনৰ লগে লগে ভাইৰ জীৱন-কলিটি আলফুলকৈ ফুলি উঠিল। তাকে দেখি ভোমোৰা এদলে ফুলটিৰ লগ নেবাই হ'ল। সকলোহাই আৰু ডেকাফুকন বাককৈয়ে বন্দী হৈ পৰিল। সকলোহায়ে পিৰীতিৰ প্ৰথম চাবনিৰ চিন স্বৰূপে গোলাপীক এটি আঙঠিৰে চেনেহ জনালে। ভায়ে প্ৰিয়ভগ্নৰ প্ৰাণৰ বন্ধকণ প্ৰাণ খুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ সুমতি নহ'ল। কিন্তু চকু চৰহা ডেকা ফুকনৰ লগ নহয়; প্ৰণয়-পথত হেঙাৰ বান্ধিলে তেওঁ। প্ৰেমৰ জিত্তজ নিৰ্মিত হ'ল। ডেকা ফুকনে তলে তলে ফাকটি উলিয়ালে; সকলোহায়ে গোলাপীক বেনেটো আঙঠি দিছিল, উজ্জ্বল আঙঠি এটা ডেকা ফুকনে গঢ়াই আনি সকলোহাইক দেখুৱালে আৰু ক'লে যে এইটো তেওঁক গোলাপীয়ে প্ৰেম পিৰীতি উপহাৰ স্বৰূপে অৰ্পণ কৰিছে। সবলমতি সকলোহায়ে বিশ্বাস কৰিলে। এনে সময়তে এদিন বুঢ়া গোঁহাইৰ বৰত মানৱ আক্ৰমণ আৰম্ভ হ'ল। সকলোহাই আত্মৰক্ষাৰ বাবে ব্যস্ত হৈ পৰিল, হঠাতে যথেষ্ট ফুলনিও গোলাপীৰ লৈতে ডেকা ফুকনৰ প্ৰেম পিৰীতিৰ বীৰ্য্যল দৃষ্ট। ডেকা ফুকনে সকলোহাইক জাল আঙঠিটো দেখুৱাই বহুতৰ জাল ভৰিলে আৰু সকলোহাইৰ বুদ্ধি তৰোৱাল বহুতৰ। এইদৰে নিছলা নিৰ্দোষ চৰিত্ৰ এটিৰ অকালতে প্ৰাণবাৰ্য্য উৰি গ'ল; মান সৈন্তই ডেকা ফুকনক বন্দী কৰি লৈ গুটি গ'ল। গোলাপীয়ে প্ৰাণপ্ৰতিৰ সকলোহাইৰ বৃত্ত-দেহৰ

ওপৰত চলি পবিল। আজলী গাভৰুৰ বাসনা তৃপ্ত নহ'ল। একুতিয়ে বিনালে, গছৰ পাতে চকুলো টুকিলে। কিন্তু এই আত্মবৃত্তিক প্ৰেম-কাহিনীয়ে (Love episode) নাট্য কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ একো সহায় কৰা নাই।

আহোম ৰাজত্বত পত্ন-প্ৰেৰণ আৰু পত্ন-বিনিময়-সংক্ৰান্ত বহুতো কাহিনী আছে। বদনৰ মান-অনা। প্ৰসঙ্গতো পত্ন-সংক্ৰান্ত বিষয়টোৰ শুকৰ উপলব্ধি হয়। পিজোৱে দেউতাকলৈ গুপ্ত পত্নদুখৰি প্ৰেৰণ নকৰা হলে মানৰ অসম আক্ৰমণ-কণী সংহাৰ-পৰ্বৰ কিজানিবা আবল্য নহলেই হয়। পিজোৰ পত্ন-প্ৰেৰণ এই নাটকৰ আইন এটা আত্মবৃত্তিক নাট্য কাহিনী। বিষয়-বস্তুটোৰ পৰিধি ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰেম-কাহিনীতকৈ বহুতো কম। তথাপিও ই নাট্য কাহিনীৰ ঘটনাক্ৰমৰ পৰিৱৰ্ত্তনত বিধিনি ক্ৰিয়া কৰিছে, প্ৰেম কাহিনী-টোৱে ব্যাপক হলেও পৰা নাই।

নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ বদন বৰফুকন নাটখনৰ নায়ক; প্ৰতিনিয়ক পূৰ্ণানন্দ। নায়কৰ কাৰ্য্যভ্যন্তৰ প্ৰতিনিয়কে বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, সি কোনো সংঘাত সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে। বদনক বন্দী কৰিবলৈ পৰ্বতীয়া ফুকনক গোপনে পঠোৱা হৈছিল যদিও, পিজোৱে গম পালে, কিয়নো, “বেবে চালে আছে কাণ” (“Walls have ears”)। নায়ক বদনক বন্দী কৰা প্ৰতিনিয়কৰ অভিসন্ধি উফৰি গ'ল। বদনক অৱশেষত চাওদাওৰ হতুৱাই চোৰাংভাৱে মাথোন হত্যা কৰোৱা হল। ই ঐতিহাসিক সত্য। নাট্যকাৰে ইয়াতো প্ৰতিনিয়কৰ কোনো কাৰ্য্য-ভৎসৰতা দেখুৱাব পৰা নাই। নায়কৰূপে বদনৰ চৰিত্ৰাঙ্কন সফল হৈছে; ইতিহাসৰ দেশদ্ৰোহী ঘৰ-বিভীষণ বদন নাটতো অভিন্ন। পূৰ্ণানন্দৰ ওপৰত ব্যক্তিগত প্ৰতিশোধ লবৰ বাবেইহে যে তেওঁ আত্মপাশত বাগ্ৰ হৈছে এনে নহয়, সমগ্ৰ অসম ধ্বংস কৰাৰ মনোবৃত্তিয়েও তেওঁৰ চৰিত্ৰত কলঙ্ক সানিছে; তেওঁ কয়—“বৰবকৰা বন্দী, চৰপুৰা ধ্বংস। এইবাৰ গড়গাঠ, ৰংপুৰ, যোৰহাট ধ্বংস কৰিম। কোনোবাই যদি বাধা দিয়ে এফালৰ পৰা গাওঁ-ভূই চুৰমাৰ কৰি যাম। তাৰ পাছত বুঢ়াগোহাঁই” (মে অ: ৩য় পট। আইন কি, গড়গাঠত থকা আহোম-ফুল-ৰবি স্বৰ্গদেও সকলৰ ৰাজ-কাৰ্য্যটো পৰ্য্যন্ত ধ্বংস কৰিবলৈও তেওঁ কুষ্ঠাবোধ নকৰে। ধ্বংস-স্বয়ং জপ কৰি তেওঁ অন্তৰৰ মমতাৰ শেষ বিন্দু পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিলে। শেষত নিৰ্মিত অৱস্থাতো পূৰ্ণানন্দৰ ছায়ামূৰ্ত্তি প্ৰেতমূৰ্ত্তি দেখি তেওঁ চীৎকাৰ কৰি কঁপি উঠে। এনে এজন বিদ্ৰোহীৰ বিকট মূৰ্ত্তিক বেতিয়া গুপ্ত ৰাজকৰ দ্বাৰা হত্যা কৰোৱা হয়, তাত কৰুণ বস নাই। নাটখন হত্যা-বিভীষিকাত অস্ত পৰিছে; অথচ কৰুণ বনোৱাক (বা ট্ৰেজিডি) নহয়।

পূৰ্ণানন্দৰ চৰিত্ৰত বুৰঞ্জী অতুলসি আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ দিশটো কেবাজনৰ পৰাই বলিষ্ঠ কৰি দেখুওৱা হৈছে যদিও, পিজোৰ পত্ন-প্ৰেৰণ আৰু মান-আক্ৰমণ-প্ৰতিবোধৰ অক্ষয়তাই তেওঁৰ দুৰ্জলতাৰ ভালেখিনি প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে।

চক্ৰকান্ত সিংহ - ‘বদন বৰফুকন’ৰ দৰে ‘চক্ৰকান্ত সিংহ’ৰো বিষয়-বস্তু আহোম

বাজৰৰ অন্তৰ্গত-কাল। এই নাটখনৰ ভালেখিনি আহিলা-পাতি হিঙেৰৰ কককাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী'ৰ পৰা ধৰা কৰা হৈছে। পদ্ম গোহাঞি কককাৰ 'পদাৰ্থৰ নাট' 'জয়ন্তী'ৰ পৰিপূৰক হোৱাৰ দৰে, নতুন ভূঞাবো 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' 'বদন বৰফুকন'ৰ পৰিপূৰক। 'বদন বৰফুকন'ত মানব আগমনী প্ৰসঙ্গ কৰি 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত তেওঁলোকৰ আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ টিখিলখিলনিৰ বিবিধ ভৰী প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। এবাৰ নহয়, তিনিবাৰকৈ মানে অসম লুটিলে-পুতি.ল, চন্দ্ৰকান্ত সিংহাসন-চ্যুত হ'ল, যানে তেওঁক যোগান দি ৰাখিলে। বগা কোঁৱৰৰ পুতেক যোগেশ্বৰক মানে বজা পাতিলে। বুৰঞ্জীৰ এই কেইপদ ফুল আহিলাৰ ওপৰত নাটখনৰ ৰূপসজ্জা নিৰ্মিত হৈছে। 'বদন বৰফুকন'তকৈ ইয়াক নাটকাৰৰ কল্পনাৰ বহু অধিক। ঠাই-বিশেষে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ কিঞ্চিত সালসলনি আৰু অস্বা-পিতা নহৈও থকা নাই। মানে অসম অধিকাৰ হোৱাৰ সময়ত শাসন হওঁখাৰী লবৰ কাল বিৰূপ সন্দৰ্ভীয় এইখিনি টোকা এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ,—

লক্ষী সিংহ—১৭৬৩—১৭৮০ খৃঃ ( বাজৰ-কাল )

গৌৰীনাথ সিংহ—১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ "

কমলেশ্বৰ সিংহ—১৭৯৫—১৮১০ খৃঃ ( বাজৰ-কাল )

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—১৮১০—১৮১৮ খৃঃ "

পুৰন্দৰ সিংহ—১৮১৮—১৮১৯ খৃঃ

যোগেশ্বৰ সিংহ—১৮১৯—

মানব শাসন—১৮১৯—১৮২৪

বুঢ়ীৰ অধিকাৰ—১৮২৪—১৮৪৬

নাটখনৰ নায়ক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ। বুৰঞ্জীৰ চন্দ্ৰকান্ত ভীক, দুৰ্বল, চকলয়তি। বুৰঞ্জীত তেওঁ বাধ্যত পৰি মানব বিৰুদ্ধে ঠায়ে ঠায়ে খণ্ডযুদ্ধত যোগ দিছে হয়, কিন্তু তাত দেশৰ হকে প্ৰেম বিফলতাৰ পৰিচয় পোৱা নাযায়। অথচ, নাটত দেশৰকাৰ বাবে একোটা মুহূৰ্ত্তত তেওঁ উদ্বাউল হৈ পৰা দেখা যায়। কছাৰী কৈদৰ প্ৰধান বিষয়। পতাল বৰককাক মানহঁতে হত্যা কৰা বুলি শুনি তেওঁ গুৱাহাটীলৈ পলাই গ'ল আৰু বাহৰত আশ্ৰয় ললেগৈ। আশ্ৰয়ৰ এই কালছোৱাত নাটকাৰে তেওঁৰ মনত বিখিনি আৰুপ আৰু চিন্তা-ব্যাকুলতা দেখুৱাইছে, তাত দেশপ্ৰেমৰ চৌ খেলোৱা দেখা যায়। মনৰ বেজাৰত এবাৰ তেওঁ দৈত আপ ৰাখি চিন্তাশক্তি বিচাৰিব খুঁজিছিল; বাজৰায়ে ৰাপ্ ৰাখি বাধা-বিলে। তেওঁৰ মিনত মানে তিনি বাৰকৈ অসম আক্ৰমণ কৰিলে। চন্দ্ৰকান্ত "বদন্ত ঠাৱৰিৰ নোৱাৰি গুৱাহাটীৰ পৰাও ভাগি বকাল দেশলৈ গ'ল"—( 'আমাৰ বুৰঞ্জী' )।

কিন্তু নাটকাৰে বজাৰ দুৰ্বল মনৰ ওপৰত নিজৰ মহাহুত্বতীল মনোভাৱটো আৰোপ কৰি কল্পনাৰ ভোঁকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ কোমল ৰূপ এটি অন্ধন কৰি দেখুৱাইছে। নগাঁওৰ সৈন্তৰ ছাউনিত তেওঁ এবাৰ তাৰে—"বৰ্গাদপি গৰীদনী জননী অজহুৰি মোৰ আই অসম, মোৰ অতি মৰমৰ পুত্ৰৰূপ অসমীয়া প্ৰজাবৃন্দ আৰু প্ৰিয় প্ৰজাপী ইন্দ্ৰকণী আহোমৰ

ছন্দ বহুবিধ। পূৰ্বপুৰুষসকলৰ গোঁৰা-সিংহাসন আজি বিদেশী মানব হাতত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ! মই, মই অসমৰ বজা চক্ৰকান্ত সিংহই প্ৰাণৰ তয়ত হাবিয়ে পৰ্বতে দেশে বিদেশে পলাই ফুৰিছে। ...নহয়, নহয় এইবাৰ আক নপলায়। ... হয়, মোৰ জন্মভূমিক বিদেশীৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিম, নতু চিৰদিনলৈ অসমীয়াৰ কাপুৰুষ, আহোমৰ কলহ, বগাব অৰোণ্য। মই চক্ৰকান্ত সিংহই অসমৰ ধূলি-মাটিত লীন হৈ যাম” (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)। নিজৰ অলস বৃত্তি আৰু অকৰ্ণণ্য শক্তিৰ কথা স্মৰি ভেঙে অসমবাসীক সজাগ হবলৈ বুলি আতুল আহ্বান জনাইছে —

“হতভাগ্য অসমীয়া, তোমালোকৰ দেশ যদি এতিয়াও ৰাখিব খোজা, তেন্তে তোমালোক জাকে! মাছুহ হোৱা, মাছুহ হোৱা, মাছুহ হোৱা। মই, মই মাছুহৰ অৰোণ্য চক্ৰকান্ত সিংহই অপাৰণ, অপাৰণ” (মুচ্ছিত হৈ পৰি যায়) (শেষ দৃশ্য)। চক্ৰকান্তৰ এই বচনত প্ৰকৃততে নাট্যকাৰৰেই জীৱন-দৰ্শনৰ এটি দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে। সেইদৰে লুকা ডেকাফুকন, কলিৰ ডেকাফুকন, চক্ৰধৰ বৰগোহাঁইৰ দুই-এবাৰ বচনত স্বাধীনতা কামী প্ৰাণৰ সবল উজ্জ্বল নিহিত হোৱা দেখা যায়। কচিনাথক লুকা ডেকাফুকনে সতৰ্ক কৰি দিয়ে—“স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী জননী জন্মভূমি ধংস নকৰিবি।” নপতা-ফুকন মিত্ৰমাছা তিলোৱাটী ‘অসমক সমূল্যে লুটি পুটি গ্ৰাস কৰিবৰ মানসে পাবত-গজা বজা যোগেশ্বৰ সিংহক এখন আদেশ-পত্ৰত চহী দিবলৈ ক’লে, যাতে সিহঁতে সকলো অসমীয়াৰ পৰা সেনাৰ বাবে বহুদ আদায় কৰিব পাৰে, যি মাছুহে বহুদ নিদিয়ৈ তাক যেন দণ্ড দিব পৰা হয়। সেই সময়ত কলিৰে গৰ্জি উঠে, “সামৰান, যোগেশ্বৰ, মানব পদ-লেহন কাৰী বজা হলঙ, এনে আদেশ-পত্ৰত কেতিয়াও স্বাক্ষৰ নিদিবা। চোঙত বাঘ মেলি বং নেচাবা, সামৰান!” যোগেশ্বৰ ক্ষত্ৰধাৰ্হত মতলীয়া, ব্ৰহ্মদেশ তেওঁৰ ভনীজোঁৱাইৰ দেশ, ৰাজপদ তেওঁ অৰাচিত্তে পাইছে ব্ৰহ্মদেশৰ মাছুহৰ পৰাই। গতিকে বিনা প্ৰতিবাদে তেওঁ চহী দিলে। দেশ-প্ৰেমিক কলিৰে “নৰাধম, দেশত্ৰোহী” বুলি যোগেশ্বৰক পদাঘাত কৰিলে (৪র্থ অঃ ৫ম দৃশ্য)। কলিৰৰ এই গালি আৰু গৰ্জনত অস্থিত মূল্য আছে। ই ব্যক্তিগত নহয়, ই বেই কোনো বিদেশী শাসকৰ অন্তায় আক্ৰোশৰ বিৰুদ্ধে কৰা স্বদেশ প্ৰেমিকৰ অন্তৰ নিজৰি ওলোৱা দেশপ্ৰেমৰ প্ৰচণ্ড চউ। শেষত কলং নৈৰ বাটত চক্ৰকান্তৰ নেতৃত্বত সৈন্ত সামন্তই অসমৰ নিছান হাতত লৈ গীত গাই মানব বিশেষ ব্ৰহ্ম দিবলৈ আগ বাঢ়ি অহা বিটৌপুত্ৰ বিয়া হৈছে, ই সম্পূৰ্ণ দেশপ্ৰেম উতলোৱা দৃশ্য। গীতটো স্বৰাজ সঙ্গীত—“পৰ্বত ভৈৰৱ মিলি অসম”, বৃটিছৰ শাসন ওফৰাবলৈ ভাৰতত বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত যি জীৱ স্বৰাজ-আন্দোলন হৈছিল, ই তাৰেই প্ৰতিধ্বনি মাথোন। ‘চক্ৰকান্ত সিংহ’ৰ ৰচনা কাল অৰ্থাৎ ১৯৩০ চনৰ দেশৰ অৱস্থালৈ মন কৰিলেই বিয়টো ভালদৰে উপলব্ধি হয়। যুৱকী-মূলক চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ এনে আত্ম-প্ৰকাশ সূচক ৰচনসমূহে নাট্যনৈতিক যুগোপযোগী কৰি তোলে।

নায়ক চক্ৰকান্তৰ প্ৰতিধ্বনী চৰিত্ৰ ৰূপে কোনো জনকে প্ৰধানভাৱে থিয় কৰাব নোৱাৰি,



অথচ মান-পতা বজা যোগেশ্বৰ সিংহ, পূৰ্ণানন্দৰ পুতেক কচিনাথ (হজী) আৰু মান-সেনাপতিগণ প্ৰতিজ্ঞানেই তেওঁৰ প্ৰতিজ্ঞাৰী। নায়কৰ কাহাৰ অগ্ৰগতিত বাধা দি সমান্তৰাল ভাৱে জাগি উঠা প্ৰতিজ্ঞাৰী এজনো নাই। সমলয়না চক্ৰকাণ্ডৰ চৰিত্ৰত, আংশিকভাবে হলেও, বিবাদৰ ভাৱৰ আছে। বজা হৈ তেওঁ ৰাজসন্মান অটুত ৰাখিবলৈ অসমৰ্থ হ'ল, শেষত বিদেশী বিজাতি দুৰ্গাস্ত মানৰ হাতত বন্দী হব লগীচাত পৰিল, 'ভাওৰ লোকৰ অপমানতকৈ যত্নায়েই শ্ৰেয়ঃ'—এই অমোঘ নীতি বচনৰ পটভূমিত চক্ৰকাণ্ড এজন বিধৰ নায়ক (Tragic hero) বুলিব পৰা যায়।

একমাত্ৰ ৰাজমাওত বাহিৰে বাকীকেইটা স্ত্ৰী-চাৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত আৰু এয়ে নাট্যৰ উপলব্ধি কৰাত বিশেষৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায়। উপকথা-বন্ধৰূপে দেৱধানী চক্ৰধৰ কাহিনী উল্লেখযোগ্য। স্বৰ্গদেৱে ব'হাগত ৰণক্ষেত্ৰতেই নিজে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত জীয়েক দেৱধানী আইদেওক বৰগোহাঁই কৈন্দৰ চক্ৰধৰক অৰ্পণ কৰি পৰম সন্তোষ লভিছে। বিধৱ নায়ক জনৰ এইকণ আকস্মিক শাস্তি অবিহনে শেষ জীৱনত আৰু আইন একোটিয়েই নহ'ল। মিৰি গাভৰু ৰহিলাৰ চৰিত্ৰত ত্যাগৰ আদৰ্শ আছে। তেওঁ চক্ৰধৰক মনে-চিতে ভাল পাইছিল সঁচা, কিন্তু অৱশেষত দেৱধানীৰ সৈতে মিলন হোৱা দেখি নৱদম্পতিলৈ ফুলৰ মালা দুখাৰ অৰ্পণ কৰি আৰু দুয়োৰে মঙ্গল কামনা কৰি ত্যাগ আৰু উদাৰতাৰ মহান আদৰ্শ দেখুৱাইছে।

বিজ্ঞোহী মৰাণ—এইখন ভূঞাদেৱৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট, নাট্যৰত্নৰ পটভূমি মোহামৰীয়া বিহোহ, মৰাণৰ প্ৰভাৱ। ভেতিয়া সিংহাসনত লক্ষীসিংহ (ৰাজত্ব কাল ইং ১৭৬২-১৭৮০)। বজাক বন্দী কৰি ৰাখি নাহবখোৱাৰ পুতেক বমাকান্ত বজা হ'ল আৰু ৰাঘ মৰাণ বৰবকৰা হ'ল। কীৰ্ত্তিচক্ৰৰ উপত্ৰে লীমা চেৰাই যাব ধৰিলে। বমাকান্তই কীৰ্ত্তিচক্ৰক শালত দিলে আৰু প্ৰজাৰ ওপৰত বহুতো অত্যাচাৰ উৎপীড়ন চলালে। শেষত লক্ষীসিংহই মগ'লো কুঁৱৰী কুব্জনয়নী আৰু আহোম বিষয়াৰ চাতুৰ্য্যত হেৰোৱা সিংহাসন পুনৰ লাভ কৰিলে। বুৰঞ্জীৰ এইকণ সময় লৈ নাট্যকাৰে কাহিনী বিস্তাৰ কৰি তাক নাট্যৰূপে পৰিপূৰ্ণ কৰি তুলিছে।

জুৱলী কুঁৱৰী—'হুমলী কুঁৱৰী' ভূঞাৰ চতুৰ্থ পূৰ্ণাঙ্গ নাট। তেওঁৰ অস্তিত্ব বুৰঞ্জী-মূলক নাট কেইখনৰ লগত ইয়াৰ বিষয়-গত পাৰ্থক্য এই যে, অস্তিত্ব নাটকেইখনৰ বিষয় বস্তু আহোম ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ, ইয়াৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায় হাজ ছোৱাৰ, কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ আঁচ এটি যথোন আছে আৰু তাৰ ওপৰতে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সোঁধ নিৰ্মাণ কৰিছে। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই :—প্ৰায় পঞ্চদশ শতিকাত মানইতে মণিপুৰ ৰাজ্যখনৰ ওপৰত মঘন আক্ৰমণ চলায়। তাতে মণিপুৰ ৰজা অতিষ্ঠ হৈ আহোম ৰজাৰ সাহায্য তিচ্ছা কৰি তেওঁলোকলৈ ডিনিগবাকী গাভৰু আগ বঢ়ায়। তেওঁলোক আহোমতে বাটত কছাৰী ৰাজ্যত কিছুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু এই ছেগতে কছাৰী ৰজাই ছেগ বুজি তেওঁলোকক বন্ধিতা ৰূপে ৰখাৰ কক্ষি উলিয়ায়। এনেতে আহোম-কছাৰীৰ ৰণ লাগিল। ৰণত আহোম পক্ষৰ জয়

হ'ল আৰু ছোৱালী ইত্যক আনিবলৈ যাহুহ পঠিয়ালে। ১৫৩১ চনত আহোমে কছাৰীক বণত পৰাজয় কৰে আৰু স্বৰ্গদেও চুহুংডে (স্বৰ্গনাৰায়ণ) ইটাগড়ত "কছাৰী কুঁৱৰী"ক লৈ ছাহাৰ জোড়া কোঁতুক কৰি থাকে। এই কছাৰী কুঁৱৰী কোন, বুজীত তাৰ নাম নাই। কাবো কাবো মতে এই গৰাকী গৰৱা কুঁৱৰী, কাবো কাবো মতে (বিশেষকৈ লৌকিক প্ৰবাদমতে) এওঁ জয়লী কুঁৱৰী। নাট্যকাৰে এই লৌকিক প্ৰবাদক ভিত্তি কৰিয়েই নাট্যবস্তু নিৰ্মাণ কৰিছে।

নাটখন নাৱিকা-প্ৰধান আৰু জয়লী কুঁৱৰীয়েই নাৱিকা। জুলাই-কনচে, বংকলী-মনচোকা এই দুটা আত্মজিক প্ৰেমচিহ্ন। মণিপুৰীয়া গাভৰু ডিনিগৰাকীৰ নাম জয়লী, জয়লী আৰু কুঁৱলী। পৰৱৰ্ত্তনত বৰ্জিতা ৰূপে জীৱন যাপন কৰিবলৈ জয়লী আৰু কুঁৱলীৰ আপত্তি নাছিল। কিন্তু জয়লীৰ মত জুৰীয়া। তাই পুৰুষৰ বশ মানি চলিব নোখোজে। চুহুংসু বজাই ছাহাৰ কাগ তাইৰ সৈতে জোড়া কোঁতুক কৰি থকাৰ ফল স্বৰূপে বজাই তাইক আহিবৰ সময়ত শাসন অধিকাৰত, অধিষ্ঠিত কৰি আহিল। তেতিয়া তাই গৰ্বত দুগুণে গুৰুত পুৰিল আৰু কঠোৰ শাসন আৰম্ভ কৰিলে। বিখ্যাসকলৰ অসহ্য হ'ল আৰু শাসন অধিকাৰত ভিৰোতাৰ বদলি পুৰুষ এজনক স্থাপন কৰাৰ আশা কৰিলে। নাৰীৰ মধ্যস্থ হানি গোৱাতকৈ বৃত্তাৱেই বেছি ভাল, ইয়াকে স্থিৰ কৰি জয়লীয়ে চিৰশান্তিৰ সপোন লৈ চিৰদিনৰ বাবে ৰাজপ্ৰাসাদ ত্যাগ কৰিলে।

নাটখনিত কোনোটা চৰিত্ৰৰে মনপ্ৰতাপী প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ নাই বুলিব পাৰি। জয়লীক নাৱিকা ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত যুক্তি আছে। কনচে বৰপাত্ৰ গোহাঁইক নায়কৰূপে লব পাৰি। এই কনচেঙেই পোনতে কছাৰীক ধনশীৰী পৰাস্ত খেদি পঠিয়ায়। স্বৰ্গদেৱক জয়লীৰ প্ৰেম-মায়ী-জালত বন্দী হৈ থকা গম পাই এওঁৱেই এদিন কুঁৱৰীটোলত গোপনে জুই লগাই দি বজাব মোহ-ভজা ভাঙি সোঁৱৰাই দিলে ৰাজকৰ্ত্তব্যৰ কথা, আহোম ৰাজ্যৰ কথা। চুহুংসুৰ চিন্তা স্থিৰ হ'ল, গাভৰুৰ লক্ষ-স্ব্থ ত্যাগ কৰি ডেওঁ ৰাজ্যলৈ উলটিল। ঘটনাব এই নাটকীয় পৰিৱৰ্ত্তনৰ মূল হেতু হ'ল কনচে। কনচেঙৰ চৰিত্ৰত ৰাজতন্ত্ৰ আৰু দেশ-সেৱাৰ চিত্ৰ বিৰিঙি উঠিছে।

বংকলী মনচোকা উপকাহিনীয়ে নাটকৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ সহায় কৰা নাই। ই কেৱল বস পৰিৱেশনৰ বাবে সংযুক্ত উপকৰা চিত্ৰ। বতাহীৰ চৰিত্ৰ খেমেলীয়া হ'লেও, কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত এই চৰিত্ৰই আংশিক সহায় নকৰি থকা নাই। কছাৰী ৰাজ্যত উপস্থিত ছোৱাত জয়লীয়ে কছাৰী ডেকা বজাক ডেওঁৰ তত্ন-মন অৰ্পণ কৰিব লাগে। অথচ তাই আকৌ নিজৰ চাটকে নসৰ। এই কথাৰ পোন-প্ৰথমতে আমি বতাহীৰ বচনৰ পৰাহে আনিব পাৰো। তাইয়েই খেমালিৰ ছলেৰে জয়লী গাভৰুক সময়ে সময়ে উপদেশ দিছে; ঠাট্টা বিৰূপ কৰিছে, হহু-হাইছে। তাই কয়, "পুঠি হাহুৰ পোৱালি, তয়ো এজনী ছোৱালী", "কথাও হৈছে কথাও নহৈছে কথাও বিজিছে মূখে, বিবাহৰ কথা পাটীতে হেৰায়, ই কথা ভৱিষ্যত কোনে?" বতাহী টকটকীয়া, টেঙৰী, কথা-চহকী; জয়লীৰ হৃদিনীয়া বতৰী মজিনী।

নাটখনত আহিব পৰা অন্তৰ্গতক বীৰ বসবেই প্ৰাধান্য দেখা যায়। প্ৰথম অঙ্কৰ

প্ৰথম দৃষ্টান্তেই বৰ্ণবাহুৰ ভূমল ধ্বনি, হিলৈৰ প্ৰচণ্ড শব্দ আৰু ভবোৱালৰ বন্দননিৰ দ্বাৰা কছাৰীৰ সেনাপতি, 'নগাৰজা' আদিৰ ধৰ্ম্ম-স্বাৰ্থ কাৰ্য্য-কলাপে আৰু বীৰ-যুদ্ধক বচনসমূহে এই প্ৰবাহৰ বি উৎস নিৰ্মাণ কৰিলে, সি শেষ পৰ্য্যন্ত প্ৰায় একে ধৰণে ব্যাপকতা লাভ কৰি থাকি গ'ল। অইন কি, অৱশেষত ভূমলীয়ে ৰেডিয়া নানা ভাবে চেষ্টা কৰিও আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ থল নেপাই হাতত চাবুক লৈ ঘোৰা ধোঁৱাই ৰাজপ্ৰালাদ এৰি গুটি গ'ল আৰু পানীত জাপ দিগৈগৈ, তাতো কৰুণ বসৰ এটি ছিটিকনি পৰিছে যদিও, বীৰবসৰ কোৱাল সোঁতটোতে পোনতে চকুত পৰে।

### নতুন ভূঞাৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য :—

তেওঁৰ নাটৰ নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰই নাটৰোৰৰ নায়ক বা নায়িকা। 'স্বৰ্গদ্বাৰা' আৰু শাহু আই'ত বাদে তেওঁৰ আটাই কেইখন নাট 'অসম-বৰগৌৰৱ', 'শিঙা আচোম ৰাজত্ব' শেষ কাল ছোৱাৰহে কাহিনী-সম্পন্ন, কেৱল 'ভূমলী কুঁৱৰী' আহোম ৰাজত্বৰ প্ৰাগ মাজ ছোৱাৰ।

বৰগৌৰৱ হলেও, কাৰ্লনিক উপকাহিনীয়ে তেওঁৰ ৰচনাত নাটকীয় ৰহস্য শানে, বিশেষকৈ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ একোটাই ('বদন বৰফুকন'ত গোলাপী সৰু গোহাঁই ডেকাফুকন, 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত দেৱযানী-চক্ৰধৰ-বহিলা, 'বিত্ৰোহী মৰাণ'ত ৰূপহী চাওগোহাঁই উপকাহিনী হ্ৰ:)।

তেওঁৰ উপকাহিনীৰ নায়িকা সততে ৰজাৰ বা ৰাজবিষয়াৰ ভোগলীয়া ছোৱালা।

দৃষ্ট বিশেষত তেওঁ ৰাজ সিংহাসনখন ডা-ডাঙৰীয়া সকলেৰে পৰিৱেষ্টিত কৰি থাকি অৱস্থাত ৰাখি থয়, আৰু ৰজাৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ দেখুৱাই সকলোকে সচকিত কৰি তোলে।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই শেষৰ দৃষ্ট নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন বা চিন্তাধাৰাৰ ৰূপ প্ৰকটিত হোৱা দেখা যায়, বিশেষকৈ শেষৰ বচন-সমূহত।

তেওঁৰ প্ৰায় কেইখন নাটতে আধুনিক গীতভৰ্তক বনগীত-বহুগীতৰ সংখ্যা অধিক।

'জৈৰেঙাৰ সতী'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ আটাইকেইখন নাট গম্ভীৰ ৰচিত।

### (বাস্তৱধৰ্মী নাটৰ বৰষৰত)

### লক্ষ্মীকান্ত দত্ত (খৃঃ ১৯০৪—)

সংসাৰ চিত্ৰ (১৯০৬), মনোমতী (১৯১১) মৃদ্ধিৰ অভিযান (১৯১৩)

ভিক্ৰমগড় নিবাসী লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ জন্ম হয় ১৯০৪ খৃষ্টাব্দত। ১৯২০ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ ঘৰতে বহি থকা সময় ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ দুখন নাট ৰচনা কৰে, 'পুনৰ্ম্ম বিকো ভৱ' (অপ্ৰকাশিত), আৰু 'মনোমতী'। পৰীক্ষাৰ খবৰ ওলোৱাত তেওঁ কলিকতালৈ গ'ল আৰু তাৰ পৰা '২২ চনত আই-এচ্-চি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ পুনৰ কলেজীয়া অধ্যয়নত প্ৰৱৃত্ত হ'ল। দুৰ্ভাগ্যবশত '২৪ চনত পিতাকৰ টান নৰিয়াৰ বতৰা পাই ঘৰলৈ উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু সেইখিনিতে কলেজীয়া শিক্ষাবো অস্ত পৰিল। নিচেই

ল'ৰাকালৰ পৰাই নাট, অভিনয় আদি হুকুমাৰ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি তেওঁৰ এবাৰ নোৱাৰা বাপ। লগৰীয়া-সমনীয়াৰ সৈতে বং-ধেমালি কৰোতেও 'জয়মতী', 'সীতা-বনবাস' কাচিনীৰ আলমত নিজে একো একোটা ভাও দিহে বং কৰিবলৈ ভাল পায়, অৱশ্যে চোৰাং ভাবে। কিয়নো, ঘৰৰ কোনোবা ডাঙৰ মানুহে দেখিব লাগিলে হুদাই নেৰে, পিঠিত ও পৰিব। অনেক সময়ত তেওঁ তিবোতাৰ ভাও লওঁতে হাতেৰে ঘঁহি লোৱা বঙা চিয়াঁহিৰ বোল শুচাব নোৱাৰি ফুলতো শিক্কৰ আগত ধৰা পৰি সোঁকাৰ কোব খাব লগীয়াত পৰিছিল। ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি বৰুৱাকৃত তেওঁ সকালৰে পৰা অভিনয়-সংক্ৰান্ত লাছনি-পাছনি কাম কৰি ভাল পায়। নাট্যাচৰুপ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি স্বাভাৱিকতে সন্নাগ হৈ থকা তেওঁৰ এই হুঁচ শিল্প-সনটিয়ে সময়ক লহপচকৈ ডাঙৰ দীঘল হৈ পত্ৰ-পুষ্পে স্থপোভিত হৈ পৰে। ডিব্ৰুগড় আৰ্ট থিয়েটাৰ চচাইটি, জেউতি মৰল, চেণ্টেল কালচাবেল অগেনিজেছন, ডিব্ৰুগড় সঙ্গীত বিজ্ঞালয় আদি ৰাজহুৱা অস্থানবোৰৰ স্থাপন আৰু ক্ৰমবৰ্ধমান উন্নতিৰ পপলাত দস্তৰ বৰঙি আছে। স্থানীয় কলা কৃষ্টি বিষয়ক প্ৰায়বোৰ অস্থানতে তেওঁ সততে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি আমোদ পায়।

কুৰি শতিকাৰ আদি কাল ছোৱাত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ওপৰত বঙালীৰ যি লাঘ-আঠোৰ পৰিছিল, তাৰ বিষজাল শুচাবলৈ আমাৰ মাজত দুই এজন বেজ ওলাল। গন্ধমাদন লক্ষ্মন হ'ল, বিষল্য-কৰণী উদ্ধাৰ হ'ল, বিষো উপশম হ'ল। এই বেজসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য লক্ষীকান্ত দত্ত, অতুল হাজৰিকা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আদি কেবাজনো আশাতীয়া শিল্পি-সাহিত্যিক। ১২২০ চনত প্ৰেৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি দস্তই ৰক্ষনীকান্ত বৰদলৈৰ 'মনোমতী' উপজ্ঞাসৰ আলম লৈ 'মনোমতী' নাট ৰচনা কৰে। লগে লগে মঞ্চত সফল আৰু সদন অভিনয়ে ইয়াৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ পৰিচয় দিব ধৰিলে আৰু কেউপিনে জন-প্ৰিয়তাৰ বোল উঠিল।

মনোমতী-বৰদলৈৰ লেখনী প্ৰস্তুত 'মনোমতী' উপজ্ঞাসৰ মূল ভেটিত আছে প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ এখনি সুবিমল প্ৰেমৰাজ্য। তাত নাই কাবো কৃত্ত বাৰ্ধ, নাই কাবো কপটতা। অসমৰ বেলিমাৰৰ বেলিকা এপিনে যেনেকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ মাজত কুটবুদ্ধি আৰু মই-বব ভাবে স্থান অধিকাৰ কৰি ৰাজ্যখনক শত্ৰুৰ নিৰ্মম কবলত পেলাই দিছিল, অইনপিনে আকৌ, তেওঁলোকৰ সন্তি-সন্ততি সকলেই নিৰ্ভীক প্ৰেমৰ ডোলত বান্ধ খাই থিয় দি উঠিছিল। দেশপ্ৰেমৰ উজ্জল পটভূমি দাঙি ধৰি তেওঁলোক আজিও আমাৰ বৰেণা। 'মনোমতী' উপজ্ঞাসৰ পাতে পাতে জিলিকি থকা এনেবোৰ চানেকিয়ে লক্ষীকান্ত দত্তক 'মনোমতী' নাট লিখিবলৈ উদগনি দিলে।

১২২৪ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত এবাৰ অসম সাহিত্য সভাৰ বাৰ্ষিক অধিবেশন বহিছিল। সেই উপলকে হাতে-লিখা অৱস্থাতে এই নাটখনৰ অভিনয় হয়। ইয়াৰ সফল অভিনয়ত হুঁচ হৈ বাইজে নাট্যকাৰক স্বৰ্ণপদক প্ৰদান কৰি সন্মান জনায়। লগে লগে নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰে। ১২২৮-২৯ চনত দস্তৰ 'সংসাৰ-চিত্ৰ'ই 'মনোমতী'ৰ দৰে সৰ্বান্বে

কুৰী-শিল্পীসমাজত আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। একুজতে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত অসমীয়া সাহিত্যিক নাট্য সাহিত্যত এই দুখন পূৰ্ণাঙ্গ ব্যক্তৰূপী নাটেই এক বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰিছিল। দুয়োখনেই সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ সকল মঞ্চোপযোগী নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰা’ কাব্যধৰ্মী আৰু এই দুখনৰ আগৰ নৱম। চতুৰ্থ বহুবৰ ‘আবাহন’ত (১৮৫৫ খৃঃ ৭ম সংখ্যাত) ‘ভিক্ৰমভূক্ত অসমীয়া নাট্য অভিনয়’—শীৰ্ষক প্ৰবন্ধই ‘মনোমতী’ৰ মনমোহা জেউতি গোটেই অসমৰ চুকে-কোণে বিৰিঙালে। প্ৰবন্ধ-লিখক বামচন্দ্ৰ শৰ্মা। এই পাঁচ-অকীয়া নাটখনি প্ৰকাশ হয় ১৯৪১ চনত। নাটখনি বৰ্তমান দুপ্ৰাণ্য হোৱা পতিকে নাট্যকাৰজনৰ হাতে-লিখা ‘পাতনি’ এটাৰে তলত ইয়াৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰা হ’ল।

### ‘মনোমতী’ৰ অপ্ৰকাশিত ‘পাতনি’

“কুৰি বছৰৰ আগৰ কথা। ১৯২০ চনতে প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি বহি থকা কাল ভোখৰতে আমি সকলো পৰীক্ষাৰ্থীয়ে গোট খাই অভিনয় কৰিবলৈ যোগাৰ কৰিছিলো। সেই সময়ত সন্মোপযোগী অসমীয়া নাটকৰ অভাৱত অভিনয় কৰিবলৈ নাটক বাছনি এটা সমস্যা হৈ পৰিছিল। অৱশেষত অনুদিত বঙলা নাটকেৰেই অভিনয় কৰা হৈছিল। তেতিয়াই অসমীয়া নাটক বচনাৰ প্ৰবল ইচ্ছাই মন সজাগ কৰে। এই উদ্দেশ্যত বাট বুলিবলৈ পোন প্ৰথমতে সাহিত্যৰ্থী বতৰীকান্ত বৰদলৈ বি-এ দেৱৰ বিখ্যাত উপস্তাস ‘মনোমতী’ গনকেইট সন্মল স্বৰূপে গোটাই লোৱা হৈছিল, আৰু সেই সময়তে অন্তৰঙ্গ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এ বি টি দেৱৰ বিশেষ উদগনিত সোনকালেই ‘মনোমতী’ নাটক লিখি শেষ কৰিলে।

শ্ৰদ্ধাঙ্গ ৮বৰদলৈ দেৱৰ নিপুণ লিখনীৰ পৰা ওলোৱা ‘মনোমতী’য়ে আমাক ভালেমান দিনৰে পৰা মুগ্ধ কৰিছিল। সুবিমল প্ৰেমৰ বাজ্যত মানৱৰ ক্ষুদ্ৰ কণ্ঠভাৰ কেৰোণ কেঃিয়াও সোমাব নোৱাৰা, অসমৰ বেলিমাৰ ঘাৰৰ সময়ত একালে ঘেনৈকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ ভিতৰত কূটবুদ্ধিৰ মইমতালি ভাববিলাকে ঠাই লৈ চিৰস্বাধীন দেশক শত্ৰুৰ হাতত পেলাই দিছিল, আনফালে তেনেকৈ তেখেত সকলৰেই দেশপ্ৰেমিক সন্তি-সন্ততি সকলে নিভাঁজ প্ৰেমৰ ডোলেৰে আবদ্ধ হৈ শত্ৰুক বাধা দিবলৈ একমুঠে থিয় হোৱা, নিজৰ দেশতকৈ স্বদেশ আৰু স্বজাতিয়েই ডাঙৰ বুলি দেখুওৱা অসম-জীয়ৰী সকলৰ পটভূমি বিলাক ‘মনোমতী’ উপস্তাসৰ পাতে পাতে জিলিকি আছে। তেখেতে চিত্ৰিত কৰা অসম বুৰঞ্জীৰ শেষ ভাগৰ এই পৌৰৱৰ্ষ চিত্ৰবোৰৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰি দৃষ্টপটত দেখুৱাবলৈ কৰা চেষ্টাই এই নাট লিখাৰ অভিপ্ৰায়। বতৰুৰ সত্তৰ নাটকীয় সৌন্দৰ্য অটুত ৰাখি তেখেতৰ চিত্ৰবোৰক সুধাই ৰেলি থকলৈ যত্ন কৰিছিলো।

নাটখন লিখি কিছুদিন নিজে আঁতৰি থকাত ১৯২৪ চনলৈকে ইয়াৰ অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। পিছে সেই চনতে ভিক্ৰমভূক্ত বৰা অসম সাহিত্য সভাৰ

অধিবেশন উপলক্ষে 'ডিব্ৰুগড় অৰ্বেতনিক নাট্য সমাজ'ক প্ৰথম অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হৈছিল। সেই অভিনয়ত তেখেত সকলে ৮বৰদলৈ দেৱৰ আপুৰুগীয়া 'মনোমতী'ক পাই আমাক নৈ উৎসাহ দিছিল আৰু ওপৰা-উপৰিকৈ কেবাবাৰো এই নাটৰ অভিনয় কৰিছিল। তাৰ লগে লগে আজি পৰিস্থিত হাতে-লিখা অবস্থাতো অসমৰ সকলো নামজলা বন্ধমণতে অভিনয় কৰি সাহিত্যসেৱী আৰু নাট্যমোদী বহু সকলে আমাক কৃতজ্ঞ কৰিছিল।

প্ৰথম অভিনয়তে ঔপন্যাসিক বৰদলৈদেৱ উপস্থিত থাকি নাটখনিৰ কিছুমান খুঁতনাতি দেখুৱাই দি প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাক কৈছিল আৰু ১২২২ চনত শাৰদীয়া পূজাৰ মহা অষ্টমীৰ দিনা তেখেতৰ উপদেশ মতে সংশোধিত নাটৰ ডিব্ৰুগড়ত অভিনয় চাবলৈ তেখেতক পুনৰ নিমন্ত্ৰণ কৰাত বিশেষ কাৰণত আহিব নোৱাৰি তেখেতে লিখিছিল, "মই মনোমতী নাটক ছপাবলৈ আদেশ দিলো। কিন্তু ভূমিকাত মোৰ 'মনোমতী' উপস্থাসৰ পৰা লোৱা বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। দুখৰ বিষয় মই যাব নোৱাৰিলো।" ১২৩৪ চনতো নাটখনি ছপাবলৈ বুলি আমাক লিখি জনাইছিল। কিন্তু ছপাৰ বিষয়, নানা বাধা বিঘিনি আৰু বিষাদৰ সম্মুখীন হব লগা হোৱাত তেখেতৰ জীৱিত অবস্থাতো সেই আদেশ পালন কৰিব পৰা নহল। আজিও ডট্টাচাৰ্ঘ্য এক্সেকিৰ গৰাকি ত্ৰিহৰেন্দ্ৰনাথ ডট্টাচাৰ্ঘ্য ডাঙৰীয়াই অন্তঃস্বৰ্গ কৰি প্ৰথম তাঙৰণৰ ছপাৰ ভাৰ নোলোৱাইহেঁতেন ইয়াক ৰাইজৰ আগলৈ উলিওৱা সম্ভৱ নহলহেঁতেন। ছপা কৰিবলৈ দিওঁতে আজিকালিৰ অভিনয়ত খাপ খাবৰ উদ্দেশ্যে হাতেলিখা নাটকত থকা কেইটামান উপক্ৰম চিত্ৰ গুচাই দিয়া হয়।

সামৰণিত যিসকল হিতাকাঙ্ক্ষী বন্ধুৱে ইমানদিনে নাটপনিক মৰমৰ চকুৰে চাই প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাৰ পাউতি বঢ়াই দিছিল সেই সকললৈ শলাগৰ শৰাই আগবঢ়োৱা হল। ইতি—"

ডিব্ৰুগড়—

১লা মাৰ্চ, ১২৪১ চন

}

বিনীত,

শ্ৰীলক্ষ্মীকান্ত দত্ত

নাটখনি ছপা হয় ১২৪১ খৃষ্টাব্দত। নাট্যকাৰ লক্ষ্মীদত্তই মহত্ব জীৱনৰ স্বপ্ন-শান্তি মিলন-মাধুৰীৰ সপোন ৰাজ্যত বিচৰণ কৰি ভাল পায়। সেয়েহে বোধহয় বন্ধনী বৰদলৈৰ বিবাহ-বিনিমি-স্বৰীয়া উপস্থাস কেইখন বাদ দি তেওঁ কেৱল স্বপ্নমিলনাত 'মনোমতী' খনকহে নাট্যৰূপ দিবলৈ বুলি হাতত তুলি ললে আৰু উপস্থাসৰ ভাৱত মুহূৰ্ত্তৰ মাল্য গাঁথি জক্ৰকীয়া কৰি তুলিলে। অসম-স্বৰ্গাৰ অন্তঃচলৰ যি কেইটি উজ্জল চিত্ৰই 'মনোমতী' উপস্থাসত দেখা দিছে, নাট্যকাৰে প্ৰায় তাৰে ওপৰতে তেজা দি নাট্য বস্ত্ৰ স্থাপন কৰিছে। 'লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ শুভমিলন লক্ষ্মীকান্তৰ মনে পতা 'সংসাৰ চিত্ৰ' খনিৰ অন্ততম আকৰ্ষণ যেন মনে ধৰে। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, হলকান্ত বৰুৱা, লক্ষ্মীকান্ত, চণ্ডী

বকৰা, বিচিহ্নী, মনোমতী, পমিলা, পছমী আদি চৰিত্ৰ উপভাস আৰু নাট হুৱো ঠাইতে একে। নাটৰ মনাই, মনাইৰ বৈশিষ্ট্যক ধৰি, অন্ধ মাতৃ, অসমীয়া কুমাৰী আদি নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰস্তুত চৰিত্ৰ। উপভাসত থকাৰ দৰে নাটতো পোহা যায় দুৰ্গত মানৱ আক্ৰমণত উৎপীড়িত হাজাৰ হাজাৰ অসমীয়া প্ৰজাৰ হা-হতাশ-হাহাকাৰৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি, অসমীয়া জীয়াৰী পমিলাৰ বীৰত্ব, লক্ষীকান্ত-মনোমতীৰ নিষ্ঠাৰ প্ৰেম, শান্তিৰামৰ স্বদেশ-হিতৈষিতা, পছমীৰ আত্মবলিহান, মান সেৱাপতি মিহিমাহাৰ তৰ্কন-গৰ্জন, জাউবি জাউবি অসমীয়া নাম-কীৰ্ত্তনৰ বোল, ককৰা-ঘোজনাৰ সঘন প্ৰয়োগ আদি।

‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ৰ যোগেদি দত্তই অসমৰ বৰ্ষমকত বতীৰ সংসাৰ-চিত্ৰ এখন ঠাকি দেখুৱালে। ইয়াত নাট্যকাৰৰ স্থনিপুণ শৈলী প্ৰমাণিত হৈছে। পাৰম্পৰিক বিবোধী ঘটনা-সূত্ৰবোৰৰ ক্ৰমবিকাশ আৰু শেষ মীমাংসা অতি দক্ষতাৰে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ধনী সদাগৰ বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহী নাটখনৰ নায়িকা। ৰূপহীয়ে ঘৰখনৰ মূল মন্ত্ৰ আটাইখিনিকে বশ কৰাৰ আশ্ৰয় চেষ্টা কৰে, বৃদ্ধ বিভৱক নাকত ধৰি চাকত ঘূৰায়, বিভৱৰ অজ্ঞাতে জীয়েক বিজুলীক বিয়া দিয়াৰ বন্দবস্ত কৰে আৰু পৈত্ৰিক সম্পত্তি সকলোখিনিকে পুতেক চঞ্চলৰ নামত হস্তগত কৰি লোৱাৰ চক্ৰান্ত কৰে। এনেবোৰ বিবাদ-বিশৃঙ্খলাৰ মাজত বিভৱৰ প্ৰথম পত্নীৰ সন্তান প্ৰবীণে পিতৃগৃহ ত্যাগ কৰি দীন দৰিদ্ৰ উগ্ৰসেনৰ আশ্ৰয়ত থাকিবলৈ লয়। কালক্ৰমত এই উগ্ৰসেনৰ জীয়েক ‘আজলী’ৰ সৈতে তেওঁৰ বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটি উঠে। উগ্ৰসেন বিভৱৰ ওচৰত টকাৰ দৰা। এই শুভ বৈবাহিক সম্বন্ধই উগ্ৰসেনকো পণমুক্ত কৰে আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বৰদিনৰ পৰা চাপি অগা বৈবাহিকবোৰো ইয়াতেই অংগ পৰে। বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহীৰ পুত্ৰ চঞ্চল। নামে কামে সিজ্ঞন সকলোতে কেৱল চঞ্চল। সি বটলে বটলে মগ পাই পৈত্ৰিক সম্পত্তি উকৰাত দিলে, লুপা-বেশা ভাৰ জীৱনৰ উত্তম সঙ্গী। সেয়ে অতিমাত্ৰা হোৱাত বাপেকে তাক ত্যাজ্য পুত্ৰ কৰে। কিন্তু শেষত নিজৰ কুকাৰ্য্যৰ কাৰণে পিতাকৰ চৰণত ধৰি কমা প্ৰাৰ্থনা মাগে। সেইদৰে ৰূপহীয়েও নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি বিভৱৰ ওচৰত কমা বিচাৰে। বিভৱেও মহাভৱতাৰ অতুল মহিমা বিস্তাৰ কৰি পত্নী-পুত্ৰ উভয়কে কমা কৰি সাৱটি লয়।

নাটখনিত ছুটৰ দমন আৰু শান্তৰ পালন দেখুৱাই এটি নীতিমূলক শিক্ষা প্ৰদান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। পাত্ৰ-পাত্ৰী সমূহৰ নায়কৰূপে অৰ্ধশুচক, ধেনে, তেওঁৰ ‘বিভৱ’ সঁচাকৈয়ে অতুল বিভৱৰ অধিকাৰী, ধনী-মানী সদাগৰ; ‘বিৱেক’ বিৱেক-বুদ্ধি সম্পন্ন লোক, সজ উপদেশ দিওঁতা সাধু পুৰুষ; ‘লক্ষ্মনৰ মন লগু, চঞ্চল; ধনৰ লোভ নিজৰ জীয়েকক দুৰ্ভাগ্যৰ হাতত অৰ্পণ কৰিবলৈও সি কুণ্ঠিত নহয়। ‘ৰূপহীয়ে’ ৰূপৰ পোছাৰ মেলি দ্বিতীয় পত্নীৰূপে বিভৱৰ ক্ষয় বান্ধি হৈ বধা ইচ্ছা তথা বাট মুকলি কৰি লয়। সেইদৰেই ‘নিৰ্ভল’, ‘বংমন’, ‘আজলী’, ‘ৰূপহী’ আদি অৰ্ধপূৰ্ণ চৰিত্ৰ-সংজ্ঞা। নাট্য-



কাৰৰ সহায়ত নিছলা দুখীয়াৰ প্ৰতি, অপহাৰৰ প্ৰতি, কৰ্ত্তব্য-নিষ্ঠজনৰ প্ৰতি, বিবেক-বুদ্ধি-সম্পন্ন লোকৰ প্ৰতি। এই বিষয়ত নাটখনি আগৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী নাটবোৰৰ সৈতে কিছুদূৰ সন্মিল। পৃথিৱীত চঞ্চলতাৰ স্থিতি নাই, সেয়েহে 'চঞ্চল' নামৰ চৰিত্ৰই নানা দিশে ডোকা কোবায়ো ধান-খিতি হে পাহাই শেষত পিতাকৰ কৰণা-প্ৰাৰ্থী হব লগীয়াত পৰিল। উগ্ৰচণ্ডা কপহীয়ে ক্ষুদ্ৰ কামনা সিদ্ধি কৰিবলৈ গৈ পদে-পদে লম্বু লাঞ্ছনা ভুগি শেষত প্ৰকৃতিস্থ হবলৈ বাধ্য হ'ল। অহুতপ্তা কপহীৰ মুখত শেষত যুহু-মধুৰ চিন্তাশীল বচন এযাবি শুনা গ'ল—"মই বান্ধনী মই পিচাচী। মই মাক হৈ পো-ভাৰ প্ৰতি মাকৰ কাম পাহৰি গৈছিলোঁ। নিজৰ ল'বাক মাৰিবলৈ হাতত বিহ লৈ ঘূৰি ফুৰিছিলো। আপোনাসকলৰ মহৎ দৃষ্টান্তই মোৰ মন অকোঁ ঘূৰাই পেলালে। বিবেক, বিজুলী, প্ৰবীণ, আজলী, আপুনি আৰু ডাঙৰীয়াৰ অশেষ চেষ্টা আৰু আদৰ্শই বান্ধনী কপহীক আকোঁ মাছ হ'বলৈ।" (৫ম অঃ ২য় দৃঃ)

নাটখনিত তিনিটা সন্ধি চকুত পৰে—(১) বিভৱে তেওঁৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ পুত্ৰ চঞ্চলক ত্যাক্য পুত্ৰ কৰাৰ সিদ্ধান্ত (১ম অঃ ৫ম দৃঃ);

(২) চঞ্চলে নীনৰবিত্ৰ উগ্ৰসেনক ঋণৰ টকাখিনিৰ বাবে জোৰ-জুলুম কৰি থকা সময়ত বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী কপহীৰ কন্যা বিজুলীয়ে বুকুৰ মাজৰ পৰা ধনৰ টোপোলা এটা অকস্মাতে পেলাই দি সকলোকে অবাৰু কৰি পেলায় (২য় অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ);

(৩) লখিমীৰ বাবে প্ৰেম-মতলীয়া চঞ্চলক যেতিয়া বীৰমনে মাৰিবলৈ খেদি যায়, লখিমীয়ে বাধা দি সকলোকে বিন্মিত কৰি তোলে (৩য় অঃ ৫ম দৃঃ)।

সাধাৰণতে 'গ্ৰন্থিমোচন' বোলা বিষয়টো সকলোবোৰ নাটত একেবাবে শেষত হয় যদিও, তিনি সন্ধি-সমৰিহত এই নাটখনত ই চতুৰ্থ অঙ্কতে আৰম্ভ হৈ পঞ্চম অঙ্কত সমাপ্ত হৈছে। আধুনিক বহুতো নাটৰ গ্ৰন্থিমোচনত থকা উদ্ভূততা ইয়াত নাই। যুহু গতিত সকলো উপকাহিনী আগবাঢ়ি গৈ মধুৰ সমাপ্তিত উপনীত হৈছে। সদাগৰ বিবেক (সদাগৰ)ৰ ইচ্ছিতত বিজুলী (কপহীৰ জীয়েক)ৰ পোহৰত সকলো কথা স্পষ্ট হৈ ওলাল (৩ৰ্থ অঃ ৫ম দৃঃ)। স্নেহাত্মক এযাব বচনেৰে গ্ৰন্থিমোচনৰ আৰম্ভ হৈছে। শেষত কপহীয়ে চকুৰ পানীৰে নৈ বোৱাই বিভৱৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰিলে। কপহীৰ কান্দোনত বিভৱৰ হাঁহি উঠে। নিজৰ দোষ বুজিব পাৰি কপহীয়ে অহুতপ্তা হৈ দোষ স্বীকাৰ কৰে; সকলোৰে মধুৰ মিলনত কাহিনীৰ সামৰণি পৰে। গ্ৰন্থিমোচনৰ সমাপ্তি ঘটে।

কপহীৰ কাৰ্য্যক্ৰমত নায়িকাৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণ আছে আৰু নাটখন নায়িকা-প্ৰধান। কিন্তু কোনোটা চৰিত্ৰকে নায়কৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোহোৱাৰি।

মূলতঃ পাৰিৱাহিক হলেও 'সংসাৰ-চিত্ৰ' এখনি আত্মপৰীক্ষক নাট। মাহুহৰ লং-অলং প্ৰযুক্তিৰ ফলাফল ইয়াত জ্বৰহ দেখুওৱা হৈছে। নীতি-বচনমূলক আৰু শিক্ষামূলক নাট অক্সফোৰ্ড ইয়াৰ মূল্যায়ন আছে। আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট তিনিখনো (হেম-গুপতি-কব্ৰ) এনে নীতি শিক্ষামূলক। কিন্তু মাহুহ নাট্য শৈলীৰ অপ্সৰাত সেই নাট



ভিনিখন সিমান সকল নহয়। 'সংসাৰ-চিত্ৰ'ৰ নয় বাস্তৱতাক নাট্যকাৰৰ নিপুণ শৈলীয়ে চাক দি ৰাখি তাৰ নাটকীয় ৰসাল দিশটো ফুটাই তোলাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নাটখনৰ বিভিন্ন দৃষ্ট-সম্ভাৱ থকা ব্ৰহ্ম কৰ্ম, চোকা, গ্ৰামোফোন আদি ইয়াৰ আধুনিক পৰিৱেশৰ উল্লেখ আলয়। 'সংসাৰ চিত্ৰ'ৰ সৰালোচনা কৰি সেই সময়ৰ 'Times of Assam' কাকতে যন্তব্য কৰিছিল—

"The play attempts with a considerable means of success at giving a comprehensive view of life and shedding light on the psychological springs of human activities, as they present themselves on the screen of Assamese society."

অসমীয়া সাহিত্যত ই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ বাস্তৱবাদী স্বাভাৱ নাট ( 'কমেডি' )।

মুক্তিৰ অভিযান - বিয়াল্লিচৰ গণ-আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সাতচল্লিচৰ স্বাধীনতা লাভ কৰা বছৰ পৰ্য্যন্ত এই কালছোৱাৰ ভিতৰত সংঘটিত কেইটামান যাবাদ্বক ঘটনা আৰু সামূহিক আন্দোলনৰ এটি ছয়মুখী নাটকীয় ৰূপ এট নাটখনত দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

নাটখনি উছৰ্গা কৰা হৈছে নাট্যকাৰৰ স্বৰ্গীয় জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ 'মহু'ৰ স্মৃতিত, মহুৰ মৃত্যু কাল উনচল্লিচ চনৰ তিনি চেপ্তেম্বৰ, বিহিনা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ৰণ-ভেৰীয়ে গোটেই পৃথিৱী খলক লগায়। মহুৰ মৃত্যু-কালৰ চৌধ্য বছৰৰ মূৰত ৰচিত এই নাটখনিত নাট্যকাৰে চেনেহৰ প্ৰাণ পুতলিক এটি হৃদয়নিৰ্ভৰ স্বৰ্গৰ 'কথামালা'ৰ প্ৰথম প্ৰয়াস বুলি 'মুক্তিৰ অভিযান' স্বৰ্গীয় শিশু-আত্মাৰ নামত 'উৎসৰ্গা' কৰি প্ৰাণত অকণি সাত্বনা লভিছে।

ই এখনি দ্বাদশ-দৃষ্ট সম্বলিত অন্ধ বিহীন নাট। মুক্তি-আন্দোলনত জপিয়াই পৰা হাজাৰ-বিজাৰ নব নাৰীৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে অসমৰ কনকলতা, ডিলক আৰু কুশল কৌৱৰ আদি খ্যাতনামা বহিদাসকলৰ প্ৰাণ বিসৰ্জনৰ দৃষ্ট-সমূহ ইয়াৰ বোম্বাৰ্জকৰ চিত্ৰ। সতীৰ, প্ৰভাত, উদয় আদি একনিষ্ঠ সমাজসেৱক-সেৱিকাৰ পৰিচালনাত অভিযান সকল হয় আৰু সাতচল্লিচ চনৰ পোন্ধৰ আগষ্টৰ দিনা ভাৰতৰ জাতীয় পতাকাৰ তলত সমূহ ৰাইজ সময়েত হৈ 'বন্দেমাতৰম' ধ্বনিৰে দশোদিশ নিনাদিত কৰি আনন্দ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াতেই নাট্য-কাহিনীৰ অন্ত। বিক্ষিপ্ত ঘটনাৰ সমষ্টি হোৱা বাবে নাটখনিত নায়ক-নায়িকা বুলিবলৈ কোনো নাই; কেৱল মুক্তি আন্দোলনৰ উৎকৰ্ষা-জনক কাহিনীভাগে নাটকীয় ৰূপ লৈ দেখা দিছে। ইতিমধ্যে বিয়াল্লিচৰ গণ আন্দোলনক অৱলম্বন কৰি ৰচনা কৰা নাট স্ববেশ্বৰনাথ গুপ্তাৰ 'কুশল কৌৱৰ' ( ১৯৪৯ ), অতুল হাজৰিকাৰ 'আহুতি' ( ১৯৫২ ) আৰু সৰু-সুৰা কেৰাখনি নাট-নাটিকা প্ৰকাশ হৈ গৈছে। দস্তৰ 'মুক্তিৰ অভিযান'খনকো এই প্ৰেক্ষিতত এখনি প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট ৰূপে গণ্য কৰিব লাগিব। নাটখনি পূৰ্ণাঙ্গ নহয়, 'আহুতি'ৰ দৰে যো-বেল আদিৰ বাবেহে বেছি উপযোগী।

ৰচনাবীতিৰ মাজে মাজে পৌৰাণিক আদৰ্শত আধুনিকতাৰ চাব্ আছে। 'প্ৰভাত'ৰ

পৌৰাণিক আদৰ্শ; কিন্তু ইয়াত সংযোজিত 'ৰামধূন' ( "ৰঘুপতি বাঘৰ ৰাজ্য ৰাম" ) আধুনিক। প্ৰাচীন আদৰ্শ 'ভৰতবাক্য'ৰ পৰিৱৰ্ত্তে ইয়াত আছে জাতীয় সজীৱতা।

'সংসাৰ-চিত্ৰ'ৰ দৰে ইয়াতো সজ্জিহল ভিনটো প্ৰথম, কনকলতাৰ মৃত্যু ( 'সকল' ), দ্বিতীয়, প্ৰভাতৰ গীত— "মুজলৈ ওলাবৰ হ'ল সময়ীয়া" ( 'উদ্ধীপনা' ), তৃতীয়, জেইলৰ ফালৰ পৰা শোভাযাত্ৰা আৰু দেশসেৱক-দেশসেৱিকা সকলৰ যোগদান ( 'তৰ্পণ' )। 'সংসাৰ চিত্ৰ'ৰ ওৰ্থ অৰ্থত 'গ্ৰন্থি মোচন' হোৱাৰ দৰে ইয়াতো শয্যৰ আগৰ দৃশ্যটোত ( "আশাত" ) গ্ৰন্থিমোচনৰ আৰম্ভণ হৈছে। ছায়াচিত্ৰত মনোৰম অসমৰ মনমোহা মূৰ্ত্তি অঙ্কিত কৰি নাট্যকাৰে শেষ দৃশ্য ( 'সকলতা' )ত ভাৰতৰ স্বাধীনতা লাভৰ যোগেদি মুক্তি-অভিযানৰ সফলতা দেখুৱাইছে।

কাল্পনিক চৰিত্ৰ কেবাটাও নামৰ সৈতে চাৰিত্ৰিক কাৰ্য্যৰ সজ্জা লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, 'দৌলত' সঁচাকৈয়ে ধন-দৌলতৰ অধিকাৰী, 'বিজুলী'য়ে বিজুলী সঞ্চাৰে দেশ-সেৱাত আগ ভাগ লয় ( 'বিজুলী' নামৰ চৰিত্ৰ 'সংসাৰ-চিত্ৰ'তো আছে ), 'শলিতা' সঁচাকৈয়ে "স্বাধীনতাৰ মান-মন্দিৰত জলাব খোজা অথও জ্ঞান প্ৰদীপৰ শলিতা" , 'সুজপাত' )।

নাটৰ বাৰটা দৃশ্যক মূল বিষয় অমুহুৰি নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—বিভাট, সুজপাত সকল, উদ্ধীপনা, পৰামৰ্শ, শলাগনি, কেৰোণ, প্ৰভাত, বিভীষিকা তৰ্পণ, আশা, সফলতা।

অতীত কীৰ্ত্তি-মণ্ডিত অসমৰ স্বৰ্গগত সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী, দেশ-নেতা সকলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ আত্মল জ্ঞান এই নাটত পৰিস্ফুট।

### লক্ষ্মী দত্তৰ নাট্যৰলীৰ প্ৰথম লক্ষণ

তেওঁৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰসমূহৰ নাম প্ৰায়েই অৰ্থ-সজ্জত। ( 'সংসাৰ-চিত্ৰ'ত বিবেক, চকল, কপহী, বিজুলী প্ৰভৃতি; 'মুক্তিৰ অভিযান'ত দৌলত, বিজুলী, শলিতা প্ৰভৃতি )।

তেওঁৰ নাট্যকাহিনী মিলনান্ত, স্থখান্ধ, শান্তিপ্ৰদ। কৰণ, শৃংখাৰ, হান্স আদি বদৰ কোনোটোৰে প্ৰাধান্য নাথাকে।

নাট্য বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে স্বৰচিত গীতপদৰ সলনি তেওঁ প্ৰায় বনগীত, সিহগীত, ঘোষা-পদ আদিৰ সংযোগ কৰে।

সৰল গল্প তেওঁৰ আত্মপািত প্ৰকাশ-মাধ্যম। ছন্দবদ্ধ বচনা নাই, কিন্তু পৰিস্থিতি-বিশেষে বচনত ওজস্বিতা নোহোৱা নহয়, যেনে— "জলি উঠ আকাশ বতাহ! স্বত্ৰি প্ৰতিকলিত হৈ তটিনীৰ নিৰ্মল বুকুত গাওক চিৰদিন তোৰ এই মহান জয়ৰ অমৰ কীৰ্ত্তি! কত বীৰ, কত সংগ্ৰাম, অতীতৰ কত জয়-পৰাজয়, কত উত্থান পতনৰ বীৰত্ব কাহিনী গথা আছে তোৰ এই কুল-কুল নিছুঁট স্বৰত" ( 'মুক্তিৰ অভিযান'- 'তৰ্পণ' )।

একাধিক উপকাহিনী বা বিক্ষিপ্ত ঘটনা-সংযোগ তেওঁৰ নাট্য-ৰচনাত অন্ততঃ সঘল।

### লক্ষ্যৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাঙ্কনী

(১) পুনৰ্জীৱিত ভৱ বচনাকাল ১৯২০ চনৰ ১৩ আগষ্ট। ভেতিয়া ভেঙে প্ৰাৱেশিক পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। লেখকৰ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এৰ যোগেদি নাটখন বন্ধৰূপে পালেগৈ আৰু সেই বছৰ দুৰ্গাপুৰাত গহীন নাটৰ লগতে অল্পবয়সী নাট ৰূপে অভিনীত হ'ল। গাৰ্ভলীয়া ল'ৰাই বিদেশৰ পৰা শিক্ষা লাভ কৰি ঘৰলৈ উলটি আহি ছবীয়া নাক বাপেকৰ ওপৰত কেনে ক্ষুণ্ণ কৰে আৰু তাৰ কেনে পৰিণাম হয় ইয়াৰে এটা খেমেলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দেখুওৱা হৈছে।

(২) গুৰি-ধৰা মহাসভা—তও সাধুৰ সজ্জা পৰি আয়াৰ ধনী-হানী লোক-সকলে কিদৰে লখু-লাহনা ভূগিব লগীয়া হয়, ই তাৰে এটি স্বৰ্ণন চিত্ৰ। অৰু সংখ্যা তিনি। ইয়াৰ বিভিন্ন পুৰুষ চৰিত্ৰ, যেনে, তৰ্কপতি (দেখাত মহাপণ্ডিত, ভিতৰ দাঁ কটা গড়াইত চোৰ), কেমেলা, কেবেলা, মন প্ৰভৃতি; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ, যেনে লতে, বগী প্ৰভৃতি।

(৩) কুকৰ্ণে—নাটখন অভিনয় কৰিবলৈ বুলি শিৱসাগৰলৈ নিয়া হৈছিল। কিন্তু অভিনয় হ'ল নে নাই সম্ভেহ।

(৪) ফল্গুসৰ (গীতি-নাটিকা)—ইয়াৰ এটা অৰু ১৯৩১ চনত 'ভিক্ৰমগড় জ্ঞানদায়িনী সভা' আৰু 'জেউতি মৰল'ত অভিনীত হয়। এটা অৰু বোৰহাটৰ 'কল্যাণী সভা'ৰ আলোচনীত প্ৰকাশিত হৈছিল।

(৫) বলিয়া বিহ্বান—১৯৪৮ চনত বঙালী-বিহ্ব উপলক্ষে ভিক্ৰমগড়ৰ 'জেউতি মৰল'ত ইয়াৰ অভিনয় হয় আৰু তাৰ পৰা ওলোৱা 'নৱজ্যোতি' নামৰ আলোচনীত প্ৰকাশ হয়।

(৬) মহিলা সমিতি—ভিক্ৰমগড়ৰ ছোৱালী হাইস্কুলত ১৯৫৩-৫৪ চনত অভিনীত।

(৭) সেৱিকা—ক্ৰোৰেক নাইটক্লেসক অৱলম্বন কৰি ধাত্ৰীসকলৰ আদৰ্শ ৰূপে ৰচিত নাট। ভিক্ৰমগড় মেডিকেল কলেজৰ 'নাৰ্চ'সকলৰ দ্বাৰা অভিনীত।

(৮) জাহি মধুসূদন (?)

(কাব্যধৰ্মী নাটৰ ওখ দেউলত)

### জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা (১৯০৩—১৯৫১ খৃঃ)

(১) শোণিত কুঁৱৰী—(১৯২৫)

(৪) ৰূপালীয়া—(১৯৩০ ? ১৯৩১ ?)

(২) কাৰেঙৰ লিগিৰী—(১৯৩৭)

(৫) নিমাতী কইনা—(১৯৩৪)

(৩) লতিতা—(১৯৪৮)

(৬) সোধ পখিলী—(১৯৩৪)

বহুদিন ধৰি অসমত নিগাৰ্জিক বাস কৰি অহা এক আগৰৱালা পৰিয়ালত ১৯০৩ খৃষ্টাব্দত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জন্ম হয়। পৈতৃক কালৰে পৰা কলা-কৃষ্টি-সঙ্গীতৰ দেউলত বিহাৰ কৰি জ্যোতিৰ মন-মন্দিৰত অসমীয়া সঙ্গীতৰ হিমাল উঠে। উচ্চ ইংৰাজী স্কুলৰ মধ্য মান জ্যেষ্ঠত থকা কালতে ডেঙ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটখন লিখিছিল। ভেতিয়া ডেঙৰ

বয়স ত্ৰয়ো চৈধ্য বছৰ। কলেজীয়া জীৱনত ১৯২১ চনৰ ভাৰতৰ অসহযোগ আন্দোলনে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰবল জাতীয় অহুপ্ৰেৰণা জগাই তোলে। তেতিয়াৰ পৰাই তেওঁ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ বদ্ধ কৰে। সেই সময়ত অসমত হিন্দুহানী আৰু বঙালী সঙ্গীতৰ অবাধ ৰাজত্ব। জ্যোতিষে বনগীত, বিহগীত, আইনাম, বিয়ানাম আদি তেওঁৰ নটবোৰত সন্নিবিষ্ট কৰাৰ বহুল প্ৰয়াস কৰিছিল। ইউৰোপ ভ্ৰমণ কৰি উলটি আহি ১৯৩৩ চনত তেওঁ 'চিত্ৰবন' প্ৰতিষ্ঠা কৰি 'জয়মতী' নাটৰ কথাছবি প্ৰযোজনা কৰে। এয়ে প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি। দেশপ্ৰেমত উদ্ভূত হৈ জ্যোতিষে সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ পৰা সমাজ আৰু ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰত জণিয়াই পৰিছিল; আমাৰ দুৰ্ভাগ্য, এই স্বভাৱ-শিল্পী অসমীয়া ডেকাজন অকালতে কোনোবা অজ্ঞান ৰাজ্যলৈ চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰি যাব লগীয়া হ'ল।

বিশ শতিকাত ইংৰাজী সাহিত্যত অভিনৱ কাব্যিক নাট কিছুমান ওলায়; ইয়াৰ প্ৰধান পুৰুষোত্তম আছিল T. S. Eliot, W. B. Yeats আদি। অসমীয়া সাহিত্যতো সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত জ্যোতি আগবঢ়াই বিশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কাব্যিক অভিযোজনা-পুৰুষ আৰু বিক্ষিপ্ত ছন্দিত ৰচন-মাধ্যমত এক শ্ৰেণীৰ ভাৰগধুৰ আৰু ৰসমধুৰ নাট ৰচনা কৰি এটা শৈল স্তম্ভ স্থাপন কৰি গ'ল। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ইয়াৰ উজ্জল চানেকি।

শোণিত কুঁৱৰী—এই নাটখনি জ্যোতি প্ৰসাদৰ ছাত্ৰাৱস্থাৰ ৰচনা। পৌৰাণিক নাটৰ গুৰু-গতীৰ বিষয়টোৱেও কিশোৰ নাট্যকাৰৰ হাতত পৰি কবিস্থলত হিজোল তুলিছে। ভাগৱতৰ কাহিনীত উবা (শোণিত কুঁৱৰী)-অনিকল্প মিলন-মহোৎসৱত শূদ্ৰাৰ ৰস নাই, চন্দ্ৰভাবতীৰ 'হুমৰ হৰণ'ত একেটা কাহিনীয়েই কিছু ৰসাল হ'ল। পীতাশ্বৰৰ 'উবা পৰিণয়'ত এই কাহিনী শূদ্ৰাৰ ৰসেৰে টুপটুপীয়া হৈ পৰিল। জ্যোতিৰ 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ কাহিনীয়ে সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্যৰ মাজেৰে আত্মবিকাশ কৰিছে আৰু সেয়ে ইয়াৰ ৰসৰ প্ৰধান উৎস। 'পদ্মকলি নাট'কণী প্ৰাকৃতিক দৃশ্য-সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেদি নাট্যকাৰে উবাৰ উত্থন বোৱনৰ আভাস দিছে। নাচি নাচি চিত্ৰলেখাই এবাৰ গায়—

প্ৰাণৰ আবেগ কথিব নোহাবি

পদ্মী উৰ্দ্ধমুখ

লেৱে পদ্মীৰ কত জনৱৰ

কত কল্পনাৰ জুখ।"

এই চিত্ৰলেখাই উবা-অনিকল্প মিলন-মজৰ প্ৰধান হোজী। চিত্ৰলেখা গীটাকৈয়ে চিত্ৰ-লেখা, অবিভীৰ শিল্পী; বাণ চৰিত্ৰৰ প্ৰধান লক্ষণ বিহাৰ আৰু অভিমানে। সম-প্ৰতিশালী প্ৰতিৰূপী চৰিত্ৰৰ অহুসজ্ঞানত তেওঁ গোটেই নাটখনতে থলু লগাইছে। কাহিনীৰ পৰি-সমাপ্তিত যথোন শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰতিৰূপীৰূপে লাভ কৰি পৰাজয়কে জয়ৰূপে প্ৰেৰণ কৰি অসাধাৰণ ভক্তিৰ পৰিচয় দেখুৱাইছে আৰু ইয়াতেই নাটকীয় কোঁতুৰল প্ৰদৰ্শিত হৈ

চম্প্ৰদ হয়। উবা-অনিৰুদ্ধক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবৃত্ত নিৰ্মিত হৈছে বহিঃ, বাণবজাৰ চৰিত্ৰত মাথোন অপবিসীৰ খতিসম্পন্ন বীৰ ৰূপে নায়কৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে।

‘শোণিত কুঁৱৰী’ নাটখন অসমীয়া ‘সঙ্গীত বুৰঞ্জীৰ এটা আটাইতকৈ লাগতিয়াল পাঠ’ বুলি নাট্যকাৰে ‘পাণ্ডনি’ত উল্লেখ কৰিছে। কাৰণ, ইয়াত দিয়া গীত-সমূহ অসমীয়া প্ৰাচীন সঙ্গীতৰ নিদৰ্শন। কিন্তু ইয়াৰ আগতে সঙ্গীতৰ বেজবৰুৱা আদি দুই-এজনে নাটত এনে গীত ব্যৱহাৰ নকৰি থকা নাই (বেজবৰুৱাৰ ‘চন্দ্ৰশৰৎ সিংহ’, ‘বেলিমাৰ’ আদি উল্লেখ)। অৱশ্যে গীতবোৰ নিৰ্ম্মিত হুৱত গোৱা হৈছিল নে নাই সন্দেহজনক। কিন্তু ‘শোণিত কুঁৱৰী’ৰ গীত “অসমীয়া-স্বৰ”ত গোৱা হৈছিল, ‘পছৰকলি’ নাটত “বিহুনাচ আৰু ভাওনা-নাচৰ ভঙ্গীৰ সমাবেশ কৰি সেউউৱা হৈছিল” অৰ্থাৎ এই নাটখনিৰ অভিনয়ে আৰু সঙ্গীত-পৰিৱেশনে এটা নতুন উৎকীৰ্ণনা ৰূপাই তুলিছিল। গতিকে এইবোৰ গুণ ‘শোণিত কুঁৱৰী’ৰ ৰূপায়ণ পদ্ধতিৰ বৈশিষ্ট্য বুলিহে ধৰিব লাগিব, বচনাৰ নহয়।

কাৰেঙৰ লিগিৰী—কাল্পনিক ৰাজ্য এখনৰ ৰাজকোঁৱৰ হুন্দৰ কোঁৱৰ। মাত্ৰ তেওঁৰ তেওঁৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কাঞ্চনমতী নামেৰে এগৰাকী ছোৱালীৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়ে। কিন্তু ছোৱালীজনীৰ প্ৰকৃত প্ৰেমিক আছিল অইন এজন ডেকাহে। গতিকে এনে বাধ্যতামূলক মিলনত ডেকা-গাভৰু উভয়েই মনত অশান্তি। হুন্দৰে কাঞ্চনমতীৰ পৰা প্ৰেমৰ পৰশ মাজকে নেপালে। তেওঁৰ মানসিক চাকলা তীব্ৰ হৈ পৰিল আৰু কাঞ্চনমতীক তেওঁৰ পূৰ্ব প্ৰেমিক অনন্দ্ৰ ৰামৰ সৈতে নিৰ্বাসন দণ্ড দিলে। হুন্দৰৰ হাড়খৰী লিগিৰী শেৱালিৰ সৈতে হুন্দৰ আগৰে পৰা প্ৰশয়াসকৃত। এয়ে কাঞ্চনমতীৰ নিৰ্বাসনৰ ফল হেতু। হুন্দৰে শেৱালিৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী হৈ বহুখা কঁপালে। তেওঁ কয় শেৱালিৰবাবে তেওঁ নিজৰাৰ পানী সিচিব, নিজৰাৰ শুকুৱাই চাকনৈয়াৰ বুকু ৰালি তাইক লাভ কৰিব। শেৱালিয়েও হুন্দৰক অন্তৰ ভৰি ভাল পায়। কিন্তু মিলনত বাধা পৰিল। তেওঁক কুঁৱৰী পাতিলে জানোচা ভাঙবীয়া সকলে হুন্দৰক বজা তাকে অথবা হত্যা কৰায়—এনেবোৰ আশংকা কৰি তাই নিজৰাৰ পানীত আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। প্ৰেমিক কোঁৱৰৰ আশাৰ কলিটি ঠেঙতে শুকাল! তাহোঁলৰ বটাটি লৈ, ফুলৰ ফুটি লৈ কোঁৱৰৰ সোণৰ পাগেঙত চৌপনিক মাতি আনিবলৈ সপোন-কুঁৱৰী শেৱালি লিগিৰী ফুলাই পৃথিৱীলৈ উলটি নাছিল। বিবাহী কোঁৱৰ নিজানত বহি যুক-মোনভাবে উদাস-নেজে চাই ব’ল আকাপখনৰ পিনে, জোনটিৰ পিনে। হুন্দৰৰ ভদ্ৰ ৰজনখনি ক’লা ডাৱৰ এছাটিয়ে ছাই বাৰি এছাৰ কৰি পেলালে।

আগৰহালাই এই সাৰাজিক ককণবসন্ত নাটখনি বচনা কৰিছিল তেওঁৰ কল্যাণ-জয় কালছোৱাৰ ভিতৰত; যুগ্ম কাল ১২০৭ চন; ইয়াৰ আগতে অসমীয়া নাহিভ্যন্ত প্ৰায় কুৰিখনৰো অধিক সাৰাজিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত ককণ-বসন্ত নাটৰূপে ‘বান-নৰসী’ আৰু ‘সেউতী-কিৰণ’ৰ নাম লব পাৰি। দুয়োখনতে প্ৰেম-বতলীয়া নায়ক-নায়িকাই বিবাহৰ ছুনিয়া চাবি-নৰ নাট সামৰিছে। কিন্তু ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ৰ ককণ চিত্ৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ—ইয়াত নায়িকা চিৰদিনলৈ আঁতৰি গ’ল, নায়ক প্ৰেম-অগনিত বহি-পুৰি

ধাকিল। বিত্তীয় বৈশিষ্ট্য, স্থল চৰিত্ৰাৱলি। তৃতীয় বৈশিষ্ট্য, ভাষাৰ কাব্যধৰ্মিতা আৰু বিকল্প ছন্দপ্ৰয়োগ।

এই নাটত প্ৰকৃত প্ৰেমৰ মধ্যম চিত্ৰ এটি অঙ্কন কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে। নায়ক জ্ঞানৰ কোঁৱৰ অসমৰ এখন কাল্পনিক ৰাজ্যৰ শাসনত অধিষ্ঠিত ৰাজকোঁৱৰ। ইচ্ছা কৰা হলে তেওঁ কত শত যুৱতীৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিব পাৰিলে হৈতেন। কিন্তু কেৱল দৈহিক মিলন-মদিৰা-পানৰ বাবে তেওঁ লালায়িত নহয়। তেওঁ পানীৰ মাজত থকা পদ্ম ফুলপাহৰ দৰে। পদ্ম পাহ সত্ত্বেও পানীতেই থাকে, পানীৰ মাজতে ডাঙৰ-দীঘল হয়, কিন্তু পানীয়ে তাক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ ৰমণী ৰাজ্যত আজীৱন আহাৰ-বিহাৰ কৰি থাকিলেও, ৰমণীৰ দৈহিক সৌন্দৰ্যই তেওঁক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। এবাৰ অনঙ্গক তেওঁ কয় “পদ্ম পাতৰ পানীৰ দৰে ভিৰোভা মোৰ জীৱনলৈ আহিলে-গ’লেও মোক তিয়াব নোৱাৰে” ( ৫ম অঃ ২য় দৃঃ )। তেওঁ বিচাৰে জ্ঞানবীৰ মন-মন্দিৰত মধুৰ মিলন, আধ্যাত্মিক জগতত পৱিত্ৰ সঙ্গ। ইয়াৰ বাবে, আৱশ্যক হলে, তেওঁ প্ৰলয়ৰ সৃষ্টি কৰিব, “সমাজৰ আৱৰ্জনা ধুই সমাজক নিৰ্মল আৰু পৱিত্ৰ” কৰিব—এয়ে তেওঁৰ নীতি। প্ৰকৃত প্ৰেমে জাতি-ধৰ্ম নামানে। সেয়েহে বুঢ়া গোহাঁইৰ জীয়েক কাকনমতীক তেওঁ প্ৰত্যাখ্যান কৰি সাধাৰণ কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৰালিৰ বাবে উজাৱল হৈ পৰে; অথচ, তাই তেওঁৰ সাধাৰণ হাত-ধৰী লিগিৰী মাথোন। বিশ্ব সাহিত্যৰ নিগন্ত-প্ৰসাৰী শাখা-প্ৰশাখাবোৰত এনে পটভূমিৰ অভাৱ নাই। প্ৰাচ্য সাহিত্য পুৰাণ মহাভাৰত-ৰামায়ণ, পান্ডৱ সাহিত্য ওডিচি-ইলিয়েদ, মুখ-বাগবা লৌকিক সাধুকথা-কপকথা—এনেবোৰ প্ৰেম-কাহিনীৰে ভৰাক্ৰান্ত। ৰমণীৰ প্ৰেম-কিৰিঙতিয়ে খাণ্ডৱ দাহ কৰিব পাৰে।

জ্ঞানৰ কোঁৱৰৰ প্ৰেমত বাস্তৱতা আছে, প্ৰকৃতিৰ অনিবাৰ্য্য দুৰন্ত প্ৰেৰণা আছে; কিন্তু তাত অল্পকৰণীয় বিষয় নাই। শাসনত অধিষ্ঠিত কোঁৱৰ স্বৰূপে তেওঁৰ কাৰ্য্যত বেছাচাৰিতা আছে, ৰাজ-মৰ্যাদা-অহংকুল বিচাৰ নাই। সেয়েহে নিৰপৰাধিনী আজলী পাতক কাকনমতীয়ে নিৰাসন নও কুঁচি শেহত আত্মহত্যাৰে বতিব নিশ্বাস পেলাব লগীয়াত পৰিল। উত্তৰ প্ৰেমৰ উতলা চোত উটি-ডাহি কোঁৱৰে ৰাজশক্তিৰ অপপ্ৰয়োগ কৰিলে, তাত বাস্তৱতা আছে, নাটকীয় সংঘাতৰ বীজ আছে, বিবাদাত্মক নাটৰ বিঘ-উদগিৰণৰ উৎস আছে। ইয়াকে লৈ নাটখনিক বিশ্ব সাহিত্যৰ বেদীত থিয় কৰাই জুখিয়াখি চাব পাৰি। বিশ্ব-সাহিত্যত বিধে বিধে পৰিচালিত প্ৰেমমূলক কাহিনীসমূহ বিবাদ-বিশৃংখলাৰ সৈতে ইয়াৰ যি স্থল সাদৃশ্য আছে, সেয়ে ইয়াৰ মান স্ব-উচ্চ স্তৰলৈ নিব পাৰে। ইয়াত যি সংঘাত দেখুওৱা হৈছে, সি নিকল্ কপীয়া সমাজ এখনৰ বিৰুদ্ধে পৰিৱৰ্ত্তনশীল স্বাধীনচিতীয়া হুকুম এটিৰ চিৰন্তন অবিচ্ছিন্ন সংঘাত।

প্ৰতিজ্ঞা-পালনত জ্ঞানৰ কোঁৱৰ ভীষ্ম-প্ৰভীষ, অথচ বিষয় প্ৰেমিক। বিবাহ বিষয়ৰ ভীষ্ম ৰংখনত, বাসনা-কামনাৰ ভীষ্ম আঘাতত তেওঁৰ তল-মন চিৰদিন জৰ্জৰিত। কোন হুকুমতই বিশ্বাস্যকৰী আনি এই বিষয় নমাৰ পাৰিব। ইয়াত চিন্তাৰ বিপুল খোৰাক আছে, সন্নিধান নাই।

শেৰালিৰ চৰিত্ৰত সতী সাধনী ত্ৰিষোক্ত্যৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যাপ্ত। বাজৰাও আৰু অন্য প্ৰাচীন সমাজপন্থী। বগুৰা সৰল হাতবন্দৰ ভূমুক। বাকীৰোৰ চৰিত্ৰও সজীৱ কল্পনাৰ সৰল চিত্ৰ।

লভিতা—নাটখনৰ বিষয়বস্তু ১৯৪১ চনৰ শেষত খালনি 'এয়াৰ কিঙ্গ্ড'ত হোৱা ঘটনা এটাৰ পৰা আহৰণ কৰা হৈছে। তেতিয়া বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে অসম তথা ভাৰতবাসীয়ে দুৰ্বোৰ বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰিছে। খালনি বিমানঘাটিৰ লগা-লগি অসমীয়া পাঠ-এখনৰ মাজত বিলাকক ভাব পৰা উঠি যাবলৈ মিলিটেৰীয়ে আদেশ জাৰি কৰে। কিন্তু বহুত মানুহৰ কেনিও বাবলৈ উপায় নোহোৱাত, মিলিটেৰীয়ে বন্দুক চলাবলৈ বাধ্য হয় আৰু কেবাপৰাকী ত্ৰিষোক্তাই গুণ্ডা চিপাহীৰ পিতৃলৰ আগত বুকু পাতি কিয় হৈ অসীম সাহসিকতাৰ পৰিচয় দিয়ে। অনেক অসমীয়া ছোৱালী এই সময়তে মিলিটেৰীৰ অত্যাচাৰৰ কবলত পৰে, বহুতে 'নাৰ্চ' ৰূপে যুদ্ধৰ কামত ভৰ্তি হৈ বিদেশলৈও যাব লগীয়া হয় আৰু জীৱনৰ নানা ভিত্তা-কঁহা অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব লগীয়াত পৰে।

অসমত দৰাচলতে বাটী ঘোৰা এনে ঘটনাৰ আলম লৈয়ে নাট্যকাৰে গোলাঘাটত 'লহৰজান এৰোড্ৰাম'ৰ ওচৰৰ পাঠ এখনত বাণেশ্বৰ বৰুৱাৰ ঘৰ দেখুৱাইছে; বৰুৱাৰ শিক্ষিতা ৰূপহী পাতক লভিতা। মিলিটেৰীয়ে তেওঁলোকক পাঠ এৰি গুচি যাবলৈ কোৱাত লভিতাই 'নেবাওঁ', বুলি একগুৰু ভাবে প্ৰতিবাদ কৰে। উপায় নেপাই অসমীয়া এ-আৰ-পি কেপ্টেইন গোলাপে লভিতাক মৌজাদাৰৰ ঘৰত আশ্ৰয় দিবৰ বাবে ধৈ আহে; কিন্তু গিৰিহঁতৰ কেটেৰা-জেন্ডেৰা মাত আৰু আচাৰ-বাৰহাৰত অতিষ্ঠ হৈ স্বাধীনচিন্তীয়া লভিতা কিছুদিন পিছতে সেই ঘৰ ত্যাগ কৰি গুচি যায়। বাওঁতে বাটত দুটো মিলিটেৰীয়ে তাইক ধৰি মুখত সোণা দি অসং অভিপ্ৰায়েৰে জোৰ-জুলুম কৰি যাব ধৰিছে, এনেতে অসমীয়া পুলিচ এ-এচ্-আই এজনে তাইক লৈ বন্ধা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। ঠিক এই সময়তে ইলাহী বৰুৱা নামেৰে বুঢ়া অসমীয়া মুছলমান এজন সেই বাটেদি যায় আৰু অনাধীন লভিতাক নি নিজৰ ঘৰত আশ্ৰয় দি ৰাখেগৈ। মুছলমানৰ ঘৰত হিন্দু ছোৱালীয়ে সুখেৰে দিন কটাব ধৰিলেগৈ। এদিন গোলাপ আহি লভিতাক নিজে আশ্ৰয় দিয়াৰ কথা উল্লিখায়, কিন্তু সমাজৰ ভয়ত সঙ্কোচ বোধ কৰে। লভিতাই গোলাপৰ লক্ষীৰ্ণ মনোবৃত্তিক নিৰ্দ্ধাৰণ কৰি উচাং মাৰি গুচি যায় আৰু ধাৰ্মী বিত্তা শ্ৰমিকণ লয়গৈ। ইয়াৰ পিছত কহিমাত তেওঁৰ চাকৰি হয়। তাত কিছুদিন চাকৰি কৰাৰ পিছত অত্যন্ত কেইজনমান অসমীয়া সৈন্যৰ সৈতে লভিতা জাপানীৰ হাতত বন্দী হয় আৰু উত্তৰ বৰ্মাৰ উৰাজাহাজৰ বাটী এটাত থাকিব লগীয়াত পৰে। সেই ঠাইতে 'আজাদ হিন্দ ফৌজ'ৰ অসমীয়া লেক্টেনেণ্ট বৰুৱা আহে। তেওঁ লভিতাক আদি কৰি অসমীয়া আটাইকেইজন বন্দীক বুজনি দি, তেওঁৰ 'আজাদ হিন্দ ফৌজ'ত ভৰ্তি কৰি ভাৰতৰ স্বাধীনতা বন্ধাৰ বাবে যুদ্ধত যোগ দিবলৈ কহিমালৈ লৈ আহে। এই কহিহাতে বৃটিছ সৈন্যৰ সৈতে সন্ধৰ সংগ্ৰামত যোগ দি লভিতাই বৃত্ত্য বৰণ কৰে।



এই নাটখন নাটিকা-প্ৰধান। লভিতাক অহলয়ন কৰি কাহিনীভাণে ভালে খিনি আগ বাঢ়িছে। লভিতা কেৱল চৰিত্ৰ। গল্প-সদৃশ এই নাটখনৰ ঘটনাসমূহত বিকল্পধৰ্মী কেৱল চৰিত্ৰ এটা নোহোৱাত আৰু প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী নথকাত, মূল ঘটনা পৰিসমাপ্তিয়ে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব বেছি দেখুৱাব পৰা নাট। কিন্তু আদিৰ পৰা অন্তলৈকে প্ৰায় প্ৰতিটো দৃশ্যত ভীতিজনক বহিৰ্দ্ৰুত আৰু সজীতৰ বোগেদি নাটকীয় কোশল প্ৰদৰ্শন বীতি ভালেখিনি চকুত পৰে। বাস্তৱ, অথচ অসামান্য দৃশ্য একোটা অৱতাৰণা কৰি জ্যোতিয়ে তাত সজীতৰ ঢৌ তুলিছে।

লভিতা নিৰ্মল চৰিত্ৰৰ সাহসী অসমীয়া গাভৰু; তাই দেশপ্ৰেমিকা, উদাৰমতি, উন্নত-চৰিত্ৰ। পুলিচ চাহাবে বেয়েনেট টোৱাই ধৰাতো তাই নিৰ্ভীক ভাবে কয়—“গোটেই বৃটিছ গৱৰ্ণমেণ্টৰ বন্ধুক খৰটোপ আনিলেও চাহাব এই ভেটিৰ পৰা এক খোজো আঁতৰ কৰিব নোৱাৰা। জীয়াই থাকো মানে মোৰ ভেটি, মোৰ ঘৰ, মোৰ মাটি, মোৰ দেশ—ইয়াত মোৰ মাতিবৰ অধিকাৰ আছে” (১ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। শেষত ‘আজাদ হিন্দ-কোঙ’ত ভঙি হৈ বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে কহিমাত বেতিয়া তাই বগ-বন্ধিনী মৃষ্টি ধৰি হাতত বন্ধুক লৈ থিয় দিয়ে, তাতে ড্ৰাইব সাহস আৰু বীৰত্বৰ চৰম নিৰ্মাণ দেখা যায়। সৈন্ত-বোৰৰ প্ৰতি তাই কয়—“এখোজো পাছলৈ নাহিবা। আজিৰ যুদ্ধ জিকিবই লাগিব। যুদ্ধ কৰা, যুদ্ধ কৰা—প্ৰাণপণে শত্ৰুক ধ্বংস কৰা। আগ বাঢ়া, জয়হিন্দ, জয়হিন্দ” (৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। বৃটিছৰ মেছিন্ গানৰ ওলিত তাইৰ প্ৰাণবান্ধু উৰি যায়; বৃত্ত্যৰ শেষ নিশ্বাস ভাগ কৰাৰ সময়ত তাইৰ মুখত যি কেইবাৰ কথা ওলাল, সি তাইৰ দেশপ্ৰেমৰ উজ্জল চানেকি। লগৰ নাৰ্চ হুজনক কয়—“ধাব সময়ত মোৰ অসম আইৰ মাটিৰে কপালত এটা ফোট দিয়া—মোৰ দেশৰ মাটিৰ ফোট—...মই ধাবৰ সময়ত স্বৰ্গদেৱ-স্বৰীয়া নাম এটা গাই জনোৱা অসমৰ স্বৰ্গদেৱ মাতি—অসমৰ স্বৰীয়া মাতি ...” (৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

উদাৰ উন্নত স্ৰাবীন মনৰ ছোৱালী তাই। মোজাবাননীৰ এৰাবো কৰুৱা মাত তাই সহিব নোৱাৰে। গোলাপে তাইক তাত থৈছিল আশ্ৰয় লবলৈ, মোজাবাননীৰ গালি খাবলৈ নহয়, তাই তেওঁলোকৰ ঘৰত “বান্দী খাটিবলৈ অহা নাই।” লাগে তাই লুইতত আপ দি নবিব, ওখাপি তেনে সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিৰ মাহুহৰ ঘৰত নেথাকে। মুছলমান হলেও ইলাহী বকছৰ আদৰ-সমাদৰত তাইৰ প্ৰাণে শান্তি পায়, ইলাহীৰ মহত্ব দেখি কৃতজ্ঞতাৰ ভৰত তাইৰ মন দো খাই পৰে। গোলাপে বেতিয়া নিজে নিজক “আজিকালিৰ ডেকা” বুলি কৈ গৌৰৱ কৰি তাইক আজয় দিয়াৰ প্ৰস্তাব কৰে, অথচ লগতে মুছলমান-আশ্ৰিতা বুলি সৰ্বকোচ ভাব দেখুৱায়, লভিতাই সোলাপক বিচাৰ দি মুখৰ মাত বন্ধ কৰি থলে এই বুলি “সনাজৰ বৰসুৰীয়া ধৰ্ম্মজ্ঞ সকলৰ পৰিহণা শাও খাবলৈ তুমি পাব নালাগে। তুমি বিয়েই হোৱা কিন্তু তুমি আজিৰ ডেকা নোহোৱা। তোমাৰ গাওঁ লৈ তোমাৰ মাহুহ লৈ তোমাৰ পাইব নিয়ৰ কাৰণ লৈ তোমাৰ সমাজ লৈ, তোমাৰ



আত লৈ তুহি থাক।। কিন্তু বাবো আগত নকৰা তুৰি আখিৰ তেজা বুলি, নকৰা, নকৰা।” ( ৭য় অঃ ২য় দৰ্শন )।

ৰূপালীম—জুনাক। নামেৰে এজন ককমী বুঢ়াৰ ৰূপালীম নামেৰে এজনী গাভৰু জীয়েক আছে। গাঁৱে ককমী তেজা মায়াব’ই তাইক বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰা দেখি জুনাকাই কয় যে সি তাৰ খতিয় পৰিচয় দেখুৱাব পাৰিলেহে তাইক বিয়া কৰাব পাৰিব। এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো আনি জুনাকাক দেখুৱাব লাগিব—  
এয়ে হ’ল পণ। সেইমতে মায়াব’ই এদিন চিকাৰ কৰি বাঘৰ মূৰ এটা জুনাকাক আগত পেলাই দিলেহি। এনেতে মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি বেণৰিয়াঙে আহি কয়, সেই বাঘটো তাৰহে চিকাৰৰ বাঘ। প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধও আহি বেণৰিয়াঙৰ কথাহে সন্ধান কৰিলে। তেতিয়া জোখত অধীৰ হৈ মায়াব’ই বেণৰিয়াঙক আক্ৰমণ কৰে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ তাইক অকশ্যামিনীৰূপে পাবলৈ আশা কৰি জুনাকাক ওচৰত নিৰ্বেশন জনায়। কিন্তু জুনাক। মাতি নহল আৰু মণিমুগ্ধই বলেৰে তাইক বেণৰিয়াঙৰ হতুৱাই ধৰাই লৈ গুচি যায়। জুনাকাই এই বিষয়ে ককমী বজাক পোচৰ দিয়ে। বজা আচৰিত; কিয়নো কেইদিনমান আগতে যাতোন বজাৰ ভনীয়েক ইতিভেনক মণিমুগ্ধই বিয়া কৰাব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল। ইতিভেনে বিশ্বাসঘাতকতাৰ কথা জানিব পাৰি বজাক ক’লে যে এনে নীচমতি মানুহ এটাৰ সৈতে তাই বিবাহ-পাশত কেতিয়াও আবদ্ধ নহব, বৰঞ্চ, সেই পুৰুষৰ সৈতে যুদ্ধ দিব। ককমী ৰূপহীৰ সত্যীৰ্ণ বজা কবিতৰ উদ্দেশ্যে তাই গোটেই ককমী তেজাসকলক উত্তেজিত কৰি তুলিলে; বজাই সিংহাসন ত্যাগ কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল।

মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ ৰূপত বন্দী হৈ তাইৰ ৰূপ উপভোগ কৰিবলৈ উজ্জ্বল মঁতা, কিন্তু ৰূপালীমে তেওঁক স্পৰ্শক কৰা নাই। এদিন নিশা শয়ন-কৰ্ত্ত ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য-মাখুৰী চাই চাই কামাৰ্জ মণিমুগ্ধ চকল হৈ পৰিছে; এনেতে হুসজ্বিত সৈন্ত এল লৈ ইতিভেন হুৱাব মুখত উপস্থিত। মণিমুগ্ধই ইতিভেনক শয্যালৈ মাতি নিয়ে, কিন্তু তাইক উদ্বেগ বুলিব পাৰি দোখোৰমোৰত পৰে; বেণৰিয়াঙ সোমাই আহি ইতিভেনৰ হাতত এখন সোণৰ শিকলিৰে বান্ধি মণিৰ হাতত দিয়ে। মণিয়ে ইতিভেনৰ হাতত ধৰি থোজোভেই তাই বিহুৱা বাৰিনীৰ দৰে জাপ মাৰি উঠে। বেণৰিয়াঙে মণিক জনায় যে কাৰেঙৰ কেউপিনে ককমী সৈন্ত। মণিমুগ্ধই বেণৰিয়াঙক হতুৱ দিয়ে গোটেই ককমী ৰাজ্য পুৰি ছাই কৰি পেলাব লাগে। ইতিভেনে কোঠাৰ ভিতৰত বনিক সোণৰ শিকলিৰে এনেভাৱে গ্ৰহণ কৰে যে সি অজান হৈ পৰিল। শেষত তাইক বন্দীশালত নি ধৰলৈ চক্ৰবীৰ্য্যক আদেশ দিয়ে। ৰাজ্যৰ আশা পৰিত্যাগ কৰি ককমী-ৰজা কটিকা পান কৰি উন্নত হৈ আছে। এনেতে ৰূপালীম আৰু মায়াব’ দুয়ো ধৰাধৰিকৈ আহি তেওঁৰ আগত উপস্থিত। ৰূপালীমে পানী ধাবলৈ জিৰাৰ ধৰোভেই বেণৰিয়াঙে আহি দুয়োকে আগতি ধৰে আৰু ৰূপালীমক ধৰি মণিমুগ্ধক অৰ্পণ

কৰে। নিশা মণিমুখৰ শয়ন-কক্ষত নব-দাম্পতি মণিমুখ আৰু ৰূপালীয়া। জুনাফা আৰু মায়াব' আদি কেবাজনকো মণিমুখই প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ দিয়া বুলি জানিব পাৰি ৰূপালীয়ে হুকুংকৈ কান্দিব ধৰে। মণিয়ে কয় যে তাই যদি তেওঁক তাইৰ শৰীৰটো অৰ্পণ কৰে, মায়াব', জুনাফা, ইতিভেন আদি সকলো বন্দীকে তেওঁ এৰি দিব। তাই বিলাপে তাকে কৰিব বুলি কোৱাত তেওঁলোকক মুক্তি দিয়া হ'ল আৰু মণিমুখই ৰূপালীয়েৰু ৰূপদোৰন ভোগ কৰিবলৈ উদ্ভাবল হৈ পৰিল। কিন্তু তাই অচল, অটল, অচেতন। তাই ধৰ্মধৰ্মকৈ কঁপিব ধৰে, মুখমণ্ডল শ্বেতা পৰি যায়। এনেতে বাতি পুৰাল, মণিয়ে তাইক মুক্তি দিলে। ইপিনে ৰূপালীয়েৰু সঁহাৰত ইতিভেন জলি-পুৰি মৰে আৰু তাইক জীয়াই জীয়াই পুৰি মাৰিবলৈ কৰ্মী সৈন্যই দিহা কৰে। চিতাঙ জুই জলি উঠিল। চাওঁতে চাওঁতে দীৰব নিৰ্দোষ নাৰীৰত্ন এটি ছাইৰ সৈতে মৃত্যুত মিলি গ'ল।

নাটখনৰ বিষয় 'বীৰ মায়াব'। তেওঁ সাধাৰণ চিকাৰী হলেও, ধীৰ, শ্ৰীব, নিৰ্ভীক আৰু নীতি-পৰায়ণ। আজীৱন ৰূপালীয়েৰু পাণি-প্ৰাণী হৈয়েই এই কৰ্মী ডেকাই বজাৰ হাতত প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ নীৰবে গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হয়।

নিমাতী কইনা—(শ্ৰী ৰূপকোঁৱৰ) লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত তথা এই ছন্দবদ্ধ গীতি-নাটিকাখনি নাট্যকাৰৰ মৃত্যুৰ পিছতহে প্ৰকাশ হয়—ভাৰুবাৰী, ১৯৬৫ চন। ছটা মাথোন চুটি চুটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে বতনপুৰৰ বজাৰ জীয়েক নিমাতী আইদেওক নাট্যকাৰে "জ্যোতি দেশ"ৰ "ৰূপকোঁৱৰ"ৰ সৈতে সাক্ষাত কৰাইছে আৰু শেষত মুক ছোৱালীটিৰ মূৰৰ মাতৰাৰ উলিয়াইছে। কাহিনী-ভাগক সাধুকথা জুৰুলি ৰূপকথা বা ৰূপক বুলিব পাৰি। ৰূপকোঁৱৰ চিবহন্দৰ প্ৰতীক, সিদ্ধ, সাধক; নিমাতী কইনা কলা-লক্ষ্মীৰ প্ৰতীক, মানব সভ্যতাৰ অধিষ্ঠাত্রী দেৱী কলালক্ষ্মী। নিমাতী কইনা-ৰূপী কলালক্ষ্মী চিবহন্দৰ আশান্তীয়া সেৱক, চিবহন্দৰ সাধনাৰ বলতহে তাই জাগ্ৰত হৈ উঠিল, হাঁহিলে, মাতিলে, নৃত্য-গীতেৰে পৃথিৱীক ণামোদিত কৰিলে। সজীৱ অলৌকিক শক্তিৰ ই এটি জলন্ত উদাহৰণ। লৌকিক কাহিনীত স্থান-কালৰ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ টান; বহুক্ষেত্ৰত ই নিৰপেক্ষ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই ১৯১৩ চনতেই 'নিমাতী কন্তা' নামেৰে এটি কবিতা লিখিছিল আৰু তাত তেওঁ ৰূপ-সেৱী কোঁৱৰজনক "কমতাপুৰৰ কোঁৱৰ" বুলিহে উল্লেখ কৰিছে। গতিকে এই নাটত উল্লিখিত "জ্যোতি দেশ" আৰু "ৰূপকোঁৱৰ" একপক্ষে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি কেন্দ্ৰিক নামাকৰণ বুলি ধাৰণা হয়; অইন পক্ষে, ই কবিকল্পনাৰ চিব জ্যোতিমান দেশ আৰু "জোনাকী কাৰেঙ"ৰ চিবহন্দৰ ৰূপবন্ত ৰাজকোঁৱৰ।

নাটখনি 'আৰম্ভ'ৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত নাটিকা নিমাতী কইনাৰ মাতৰাৰ উলিয়াবলৈ মানা 'প্ৰবন্ধ' কৰা হৈছে; তথাপিও মাত নাই। এয়ে নাটকীয় কোকুহলৰ মূলধাৰ। ৰূপকোঁৱৰ (বীৰ)বাগী,ব অভিনয় ছন্দ-ভাৱ কৰ্ত্ত-সজীৱত একেবাৰে শেষ মুহূৰ্ত্তত মাৰ্বে। নিমাতীৰ মাত ওলাল। নাট্য-কাহিনীৰো 'পৰিসমাপ্তি' ঘটিল।

লোণ পুৰিচী—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অকাল আকস্মিক মৃত্যু হোৱা বাবে তেওঁৰ বহুতো

আধৰুৱা বচনা আঁচনি-ভৰা অৱস্থাতে থাকি গ'ল। এই শিশু নাটিকাখনিও এনেবিধৰে অন্ততম। প্ৰকাশৰ হুবিধাৰ বাবে এই অসমাপ্ত অংশ সমাপ্ত কৰিলে অইন এগৰাকী অসামান্ত নাট্য-শিল্পী অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই। এই প্ৰসঙ্গত "মুখবন্ধ"ত হাজৰিকাই দি হুআৰাৰ লিখিছে, সেয়ে নাটিকাখনিৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে — "এই নাটিকাখনিৰ কবিয়ে ১ম আৰু ২য় পট দুটাতে সম্পূৰ্ণ কৰিছিল। ৩য় পটৰ বাওনাৰিলাকৰ গীতটোলৈকে শিতানত অন্তৰৰ বেশ বুলি কেবল লিখি ৰাখিছিল আৰু ৪ম পটৰ শিতানত নাটকীয় নিৰ্দেশখিনি লিখা আছিল মাথোন। এতিয়া এই নাটখনি বিকলাক আকাৰেৰে প্ৰকাশ কৰাটো অহুচিৎ হ'ব বুলি ভাবি আমি কবিয়ে এৰি বোৱা সমলতে জেজা লৈ ৰাকী থকা অংশ লিখি দি জোৰা-তাপলি মাৰি নাটখনি সম্পূৰ্ণ কৰিলো।"

জয়দাজী মাতৃৰ অভাৱত স্তম্ভপায়ী কেচুৱাৰ যি অৱস্থা হ'ব পাবে, 'সোণ পখিলী'ৰো যে তেনে হোৱা নাই কোনে ক'ব! তথাপিও অজই অজীৰ পৰিচয় দিব নোৱাৰা নহয়। 'নিমাতী কইনা'ৰ দৰে ইও এখনি ৰূপক। সোণ-আলহুৱা সোণপখিলী প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ অপৰূপ প্ৰতীক। প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য উপভোগ সকলোৰে পক্ষে সহজ-সাধ্য নহয়। কবি-শিল্পীৰ সাধনাৰ সৌখত মাথোন ই ৰূপে ৰসে গড়ে ৰূপে ৰূপে অৰ্হিত হয়, সজীৱ অলৌকিক প্ৰভাৱত 'নিমাতী কইনা'ৰ মাত ওলোৱাৰ দৰে "বিতাকুমাৰ"ৰ হাতত "কল্পিতা" আৰু "ছন্দিতা"ৰ নাটোনতহে মৰম-আকলুৱা সোণপখিলীয়ে পাণি খেলি আগবাঢ়ি যায় আৰু আনন্দ-মুখৰ হৈ মধুৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰে। কিন্তু 'নিমাতী কইনা'ৰ নাটকীয় কলা-কৌতুহল 'সোণ পখিলী'ত ভালৈখিনি হ্ৰাস পাইছে।

### জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণবোৰ

তেওঁৰ নাটত নতুনত্বৰ সন্নিবেশ ৫চুব—সাক্ষাতিক পৰিবেশ সৃষ্টি আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত ই স্পষ্ট।

কাব্য-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাটবোৰত ঠায়ে-ঠায়ে অৱাস্থাৰ পৰিস্থিতি একোটা সৃষ্টি কৰি কাহিনীভাগক লৌকিক জগতৰ পৰা ভালৈখিনি আঁতৰলৈ টানি লৈ যায়।

সামাজিক নাট কৰণবসন্ত কৰি তেওঁৰ বিপ্লৱী মনটোৱে নিৰাশাৰ হুয়নিয়া পেলায়; তথাপি সমাজৰ প্ৰচলিত প্ৰথা তেওঁ কোনোমতেই মানিব নোখোজে। তেওঁ অৱিৰূপৰ কিৰিঙতি। ইয়াকে অইন ভাষাত নাট্যকাৰৰ অৰ্শ আৰু বাস্তৱৰ সংঘাত বুলিব পাৰি।

লৌকিক গীত-মাতৰ প্ৰাচুৰ্যই তেওঁৰ নাট্যাৱলীত লৌকিক পৰিবেশৰ যুগ্মীয় পৰশ পেলাইছে।

তেওঁৰ নাটবোৰ নাৱিকা-প্ৰধান আৰু সেয়েহে নাৱিকাৰ নামেৰেই নাটৰ নামাকৰণবোৰ সাৰ্থক হৈছে।

তেওঁৰ নাৱিকা প্ৰায়েই প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যানত ঘূৰ্তী। এই প্ৰত্যাখ্যানৰ পৰিণতি

ঘটিছে যুত্যাভ। ('কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শেহালি, 'লভিতা'ত লভিতা, 'কপালীম'ত কপালীমৰ চৰিত্ৰ জঃ)। নাট্যিকসকল অন্নভাৰী, অখচ, নাট্য-বস্ত্ৰ মূল উৎস।

বাস্তৱ-ধৰ্মী হলেও, তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰ কিংবদন্তিমূলক আত্মবৃত্তিক দৃষ্টি-সংযোগত হঠাতে কেতিয়াবা অবাস্তৱ বা পৌৰাণিক যেন হৈ পৰে। ('কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত স্কন্দৰ কোঁৱৰে কাকনমতীক যে নিটুৰ নিৰ্ধাসন দণ্ড দিলে, তাত প্ৰাচীন যুগৰ খেজাচাৰী বজাৰ লক্ষণ আছে। সেইদৰে 'কপালীম'ত মায়াব'ই বাঁৰতৰ পৰিচয় দি ককমী গাভৰুৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হোৱা, কপালীমৰ জীৱন্ত অগ্নিদাহ—এইবোৰ প্ৰাচীন বা কিংবদন্তিমূলক ৰীতি-সদৃশ। 'নিমাতী কইনা' সম্পূৰ্ণ লোক-কথা বা কিংবদন্তিমূলক। 'সোণ পখিলী' অবাস্তৱ)।

তেওঁৰ তিনিওখন পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাটৰ নায়ক বিষয় ৰীৰ ('ঐজিক হিৰো'; 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত স্কন্দৰ কোঁৱৰ, 'লভিতা'ত গোলাপ আৰু 'কপালীম'ত মায়াব' ইয়াৰ উদাহৰণ)।

বাপক গীতি-ধৰ্মিত্ব আৰু বিষয়ভাৱে হান্তৰসক কোনো ঠাইতে প্ৰাধান্য দেখুৱাবলৈ স্কযোগ দিয়া নাই ('শোণিত কুঁৱৰী'ৰ কুঁজী, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ বপুৰাৰ চৰিত্ৰ-গুণ হান্তৰস নামমাজ); সেইদৰে সমাজ-চিহ্নই পৌৰাণিক চিত্ৰক মুৰ তুলিবলৈ দিয়া নাই। তেওঁৰ একমাত্র পৌৰাণিক নাট 'শোণিত কুঁৱৰী'ও সামাজিক বোলেবেহে বং-চঙীয়া।

(কপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটৰ গোপন কক্ষত)

কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ (১৮৮৭-১৯৫২ খৃঃ)

মুক্তিনাথ বৰদলৈ (১৯১০—)

(১) বাগতীৰ অভিষেক (১৯১০) (৩) স্তব-বিজয় (১৯৫৪)

(২) লুইত কোঁৱৰ (১৯৩০) (৪) মেঘাবলী (১৯৫২)

এই চাৰিখন নাটৰ মূলীয়া বচক কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈ।

(১) অন্নলখন (১৯৩৮) (৩) ব'বাগী (১৯৫৪)

(২) ভক্ত প্ৰহ্লাদ (১৯৪২) (৪) শিৱ পাৰ্ৱী (১৯৬০)

এই চাৰিখনৰ বচক মুক্তি বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মৰদলৈ মহকুমাৰ হুকুমা পাঠত কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ জন্ম। গুৱাহাটীৰ পৰা ঐকটুক পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ কিছুদিন মৰদলৈ হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰিছিল। বৰদলৈ লতা-স্তম্বনি দেখনীয়াৰ লোক, লতাই-সমিতিয়ে বঢ়িয়া বকুতা দিব পাৰে, লকৰে পৰা দৃঢ়-পীত-অভিনয় আদিত খুব বাপ। স্কুলত শিক্ষকতা কৰাৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন

মহললৈ কাছাৰীত কেবানী কামো কৰিছিল। সেই সময়তে বেণুধৰ বাজখোৱা মহললৈওত  
হাকিম। বাজখোৱাৰ ওহাৰধানত তাত 'অসমীয়া মজলিচ' নামেৰে এটি অজুঠান গঠিত  
হয় আৰু কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ পাত সতীত-পিকা আৰু পৰিচালনাৰ ভাৱ পৰে; তেওঁ 'ওটাত'  
নাম পায়। তেওঁ 'জ্ব-পৰিচয়' আৰু 'কামৰূপীয়া সতীত' নামেৰে দুখন সতীত-বিষয়ক  
এই বচনা কৰে আৰু পুস্তক মুক্তি বৰদলৈৰ সহযোগত দুটাৰ ভাৱে ওপৰত উল্লেখ কৰা  
নাট চাৰিখন লিখে। পিতাকৰ দৰে পুস্তকো সতীতজ্ঞ, শিক্ষাবিদ, সাহিত্যিক। মুক্তি  
বৰদলৈৰ ছদ্ম নাম 'সিদ্ধিপতি শৰ্মা', 'জলকীয়া'।

আধুনিক যুগত ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাট্যসাহিত্য ক্ষেত্ৰত শব্দ গোৰাখীৰ  
'পৰীকা', অধিকাংশবিধ 'বিখনাট', চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ভাগ্য পৰীকা' আদি নাটসমূহে  
একো একোটা বাট মুকলি কৰি থৈ গৈছে যদিও, পিতা-পুত্ৰ বৰদলৈ-ঘৰৰ দুটা চোঙাহে  
এইবিধ নাটে সন্ধানলৈকে প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে। প্ৰথম চাৰিখন 'বৃত্ত্যানাট'  
বুলিও অভিহিত কৰিব পাৰি। সতীত-প্ৰধান কাব্যিক নাটৰূপে প্ৰতিখন গৰিমা-মধুৰ।  
'বাসন্তীৰ অভ্যেদ'ত বসন্তকালৰ আৱাহনী সতীত গাই বৎ-বহুতৰ মাজেৰে বসন্তক  
আদৰণি জনোৱা হৈছে। বাসন্তী আনন্দ-উৎসৱৰ যুগ প্ৰতীক। 'লুইত কোঁৱৰ'ত ব্ৰহ্মপুত্ৰ  
নৈক লুইত আখ্যা দি কোঁৱৰ ৰূপে ৰচনা কৰা হৈছে। প্ৰথম দৃষ্ট ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ উত্তৰ  
হল—মানস সৰোৱৰ। সাগৰৰ বাতৰি লৈ পচোৱা আহি কোঁৱৰৰ কাষ চাপে আৰু  
সাগৰৰ ওচৰত তুতি-নতি জনাবৰ বাবে কোঁৱৰৰ অজুৰতি বিচাৰে। কুকৰাই কোঁৱৰৰ  
দৃঢ় অৰূপে তেওঁক যাত্ৰা-পথত সহায় কৰে আৰু বাটত ক'ত কি দেখে, শুনে, ভাব  
পৰিচয় দি যায়।

ইয়াৰ যোগেদি সাহিত্যৰ লগতে প্ৰাচীন কামৰূপৰ এটি ভৌগোলিক ৰূপ সতীতৰ  
মাধ্যমত ছুটি উঠিছে। জ্বৰ পান্ঠৈত জোলা 'জ্ব-বিজয়' নাটখিনিয়ে ভাৰতীয় সতীত  
ক্ষেত্ৰত কামৰূপীয়া সতীতৰ উৎকৰ্ষতা দেখুৱাই অসমীয়া সতীতৰ লুপ্তপ্ৰায় গোঁৱৰ উজাৰ  
কৰাত অবিহণা যোগাইছে। বাগ-বাগিনী সমূহেই ইয়াৰ নাটকীয় চৰিত্ৰ, যেনে—

বাগ সমূহ—ভৈৰৱ, ভাৱ, আসোৱাৰী, বাৰগিৰি, অহিৰ, মাছৰ, ববো-কোঁ, মজাৰ,  
প্ৰথম বাগসকল, কিয়ৰ বাগ সকল।

বাগিনী সমূহ—ভৈৰৱী, অৱন্তী, দেউধনী, কিয়ৱী সকল।

'জ্ব-বিজয়'ত অৰু আৰু দৃষ্টৰ বৰলি আছে 'ৰুডাৰ' আৰু 'ডান'। পোটেই নাটখন  
দুটা 'ৰুডাৰ'ত বিভক্ত; প্ৰথম ৰুডাৰত চাৰিটা, দ্বিতীয় ৰুডাৰত দুটা 'ডান'। 'ৰুডাৰ'  
অৰু-সদৃশ, 'ডান' দৃষ্ট-সদৃশ। এটি 'নানী' শীৰ্ষকৰ নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে—

"লোৱা উপহাৰ, সবৰ সলা।

আজি শুভ লগনে"— ইত্যাদি।

ই সংক্ৰান্ত নানী শীৰ্ষক-সদৃশ ভক্তি-শীৰ্ষক নহয়, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ, তথা নাট্যকাৰ  
মন-বিহীনৰ বন্দনা-শীৰ্ষক নাথোন।

‘বহুৰ’ৰ ‘ভান’বোৰ বিবিধ বাগ-বাগিনীৰ অসমীয়া গীত আৰু সংস্কৃত স্তোত্ৰেৰে সমৃদ্ধ; গল্প বচন খুব কম। সংস্কৃত স্তোত্ৰবোৰৰ লগে লগে ব্যাখ্যাশূলক গল্প ভাঙনি দিয়া আছে। এই বিষয়ত ই অসমীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন বচনা। চানেকি :—  
 ভৈৰৱ ( জাত লগাই )—

“বিমল কমল-কান্তি স্বৰ্ণভাঙক বণে,  
 মুখজনিভ-বিকালে, পদ্মৰাজে মৃগাক্ষি,  
 গীতবসনে চাকত্বণে বস্ত্ৰ হেয়ি,  
 বাগ-বাগিনী বাজি ভৈৰৱি স্বঃ প্ৰসাদ।”

বাগিনী-সম্ভাষী ভৈৰৱী দেৱী, কিম্ব-কিম্ববী, বাগ-বাগিনীসকল আৰু যোৰ প্ৰমথ বাগসকল। সৰ্বাতিৰাজ্য কামৰূপৰ শিৰোমণি নাটকচল অঞ্চলৰ গীতে-বাত্তে-নৃত্যে চিৰানন্দময় এই শোণিতপুৰ অমৰাপুৰীতকৈ জেষ্ঠ। স্বৰৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি পঙ্কজ-কিম্বব, বন্ধ, বিভাধবসকলৰ এই বিলাস-ভূমিৰ সম্ভাট হৈ মই ধন্ত, আৰু-মুৰ্ত্তিমতী বাগিনী কিম্ববী, অঙ্গবাসকলৰ সম্ভাষী ভৈৰৱী দেৱীও গৌৰৱাধিত। এতিয়া দেৱীৰ অলুৰোধ মতে এই মন্দিৰৰ নাম আজিৰ পৰা ‘মহাভৈৰৱ মন্দিৰ’ হওক। ‘মহাভৈৰৱ’ আৰু ‘মহাভৈৰৱী’—এই দুই মন্দিৰত বাগ বাগিনীসকলে চিৰকাল আনন্দমনে বিহাৰ কৰক। কামৰূপৰ সৰ্ব্বোত্তম বিশ্বজয়ী হওক।”

( বাগ-বাগিনীসকলৰ জয়ধ্বনি ) ( ১ম বহুৰ, ভান চাৰি )।

মেঘাৱলী - ১৯৪৫ চনৰ পৰা ১৯৪৭ চনলৈকে, কীৰ্ত্তি বৰদলৈয়ে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ সৰ্ব্বোত্তম প্ৰচাৰ বিভাগৰ প্ৰাদেশিক পৰিচালক স্বৰূপে কাম কৰিছিল। এই কেইবছৰৰ ভিতৰত পাৰ্বত্য শিল্পী কেইজনমানৰ যোগেদি বৰদলৈয়ে কেইখনমান গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছিল। ‘মেঘাৱলী’-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা আৰু পটভূমিও এয়ে। ই এখন গীতি-নাট। ইয়াত অৰু বা দৃষ্টাদিৰ নাম নাই। গোটেই নাটখন দুই খণ্ডত বিভক্ত কৰা হৈছে—‘পূৰ্বমেঘ’ আৰু ‘উত্তৰমেঘ’; প্ৰতি খণ্ড আকৌ কেইটামান ‘লহৰী’ত বিভক্ত কৰা হৈছে। নকলেও হয়, এই দুই খণ্ডই দুটা অৰু আৰু লহৰী সমূহে বিভিন্ন দৃষ্টৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে মাথোন। বিভিন্ন পুৰুষ চৰিত্ৰত আছে—ব্ৰহ্মপুত্ৰ, জয়ন্তৰাজ, হৃদয়, বহুৰ আদি; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত আছে—মেঘাৱলী, বাসন্তী, নিদাৰী আদি।

অনাবৃষ্টিত জয়ন্তীয়া-নিবাসী বিষয়। জয়ন্ত-বজাই কিম্ববীসকলেৰে স্তুতি-গীত গাই মহানন্দ ব্ৰহ্মপুত্ৰক সন্তুষ্ট কৰে যাতে তেওঁৰ গতি জয়ন্তাপুৰলৈ ঘূৰাই নিয়ে। মহানন্দেও সন্নিধান দিয়ে; সেই মুতে মেঘাৱলীৰ জন্মতিথি উপলক্ষে বটী-বাহন দি জয়ন্তৰ ফালৰ পৰা বিবাহ প্ৰস্তাব আগবঢ়োৱা হয়। বখানময়ত জয়ন্তৰ লগত মেঘাৱলীৰ বিবাহ সম্পন্ন হৈ গ’ল। তেতিয়াৰ পৰা জয়ন্ত ৰাজ্যত মেঘাৱলীৰ ঐৰ্ব্য-প্ৰস্তাৱ নশোধনিত বিয়পি পৰিল। প্ৰবাদ আছে, জয়ন্ত ৰাজ্যত এই বাবেই উপাধি, ঐৰ্ব্য আদি বহু বিষয়তে স্ত্ৰীৰ প্ৰাধিক্ত। আজিও খাটীয়া-জয়ন্তীয়া পাহাৰত কপৰী ডিবোতাৰ কাছল চকুৰে শত শত

পুৰুষক বন্দী কৰি বাধে; আকাশত অকালতে সাতবন্ধীয়া বাহুদেহৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, নিজৰাব কপালী পানীৰ ওপৰত জাহি উঠে খাছীয়া জয়ন্তীয়া পাহাৰৰ কপহ-কপহীৰ বং-বিবং হাঁহি-তামাচাৰ অপকণ ছায়া-চিত্ৰ, মিলন-বাগিনীৰ মধুৰ স্বচ্ছ প্ৰবাহ।

ভেওঁলোকৰ পূৰ্ববৰ্ত্তিত নাট তিনিখনৰ স্যাম পীত ইয়াত নাই। কাব্যিক প্ৰভাৱই প্ৰাধান্য লাভ কৰি সমস্ত বচনাধিনি সূক্ষ্ম কাব্যিক পৰিৱেশত বিয় কৰাইছে। পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মাজত ভাৰাগত আৰু সজ্জনাৱগত পাৰ্থক্য থাকিলেও, নাট্যকাৰে ভাবা বাধ্যতাই সেইটো দেখুৱা নাই। সকলো চৰিত্ৰৰ মূখত একে ধৰণৰ ভাৱা-প্ৰয়োগে নাট্য-শৈলীৰ পিনৰ পৰা কিংকিং অস্বাভাৱিকতা প্ৰদৰ্শন কৰে যদিও, অস্বাভাৱীয়া পীতি-নাট ৰূপে এই দোষ লক্ষণীয় নহয়। তলত দিয়া জয়ন্ত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ উদ্ধৃতি তুলনীয়—

জয়ন্ত—“দয়াময় প্ৰভো, কপা কৰি গীয়ে এটি উপায় দিয়ক—মহাশে, ‘জয়ন্ত দেপ ধ্বংস হয়।’

ব্ৰহ্মপুত্ৰ—জয়ন্ত! অধীৰ নহবা, শুনা! আজিৰ পৰা তিনিদিনৰ মূৰত আমাৰ চক্ৰৱৰ্তী সন্মতি সাগৰ দেৱতা বহুতাকৰৰ কস্তা বাজুঁৱনী মেঘাবলী দেৱীৰ ঘোল বহুৱীয়া জয়ন্তিখি উৎসৱ মাৰজ হব। তালৈ পৃথিৱীৰ নন-ননী, জ্ঞান-জুৰি, ভৱ-সবোৱৰ, দেৱ-দেৱীসকলে আইদেউৰ জয়ন্তিখিৰ বঁটা-বাহনেৰে কটকী পঠাব। আমাৰ কামজপৰ পৰাও বঁটা-বাহনেৰে কটকী বোৱা দিব হৈছে।”

খাছীয়া পাহাৰত অৱস্থিত চেৰাপুঞ্জীত পৃথিৱীৰ ভিতৰতে বেছি বৃষ্টি হয়—ভৌগোলিক এই সত্যৰ বুকুত ‘মেঘাবলী’ নাটৰ সাহিত্য সংকেত-বহুত প্ৰতিষ্ঠিত। জয়ন্তকোৱৰৰ সৈতে বৈজ্ঞানিক মিলন সূত্ৰত মেঘাবলী আহি জয়ন্তপুৰত ভৰি দিয়া মাজকে জয়ন্তাপুৰ বৃষ্টিধাৰাৰে প্লাৱিত হ’ল; চতুৰ্দ্দিশ পশ্চে-মংশ্চে অহুপম হৈ পৰিল। মুম্বু দেশ তুৰ্গত পৰিণত হ’ল। সৃষ্টিৰ হেতু নাবী-শক্তিৰ প্ৰতীক মেঘাবলীৰ প্ৰভাৱত ‘জয়ন্তাপুৰে’ নতুন ৰূপ পালে। সেয়েহে, আজিও খাছীয়া পাহাৰৰ জীৱ প্ৰাধান্য বিশ্ববিদিত—“প্ৰিয়ন্তে দেৱতান্ত্ৰ যজ নাৰ্ঘ্যন্ত পূজ্যন্তে”

নাটখনি পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মঠামিলনৰ সংকেতসূচক। মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ অসীৰ ওদাৰ্ঘ্য আৰু মহাহুতুত জয়ন্তবাহুৰ সৈতে মেঘাবলীৰ মিলন সম্ভৱ হৈছে।

নাট চাৰিখনৰ প্ৰতীক-ধৰ্মিতা—কলা-কৃষ্টি-সত্যতা-সদীত প্ৰায় প্ৰতি বিষয়তে প্ৰাচীন কামৰূপৰ সৰ্বভাৱতীয় ক্ষেত্ৰত এটা নিজৰ আছিল, বৈশিষ্ট্য আছিল, কিন্তু কালৰ কুটিল দৃষ্টিত সূপ্ত। ‘স্ব-বিজয়’ত সত্য-বিশাৱদ নাট্যকাৰ বৰদলৈ-ধৰে বাগ-বাগিনীক নাটকীয় চৰিত্ৰৰূপে সজাই-পৰাই সদীতৰ দ্বাদশমত কামৰূপী সদীতৰ বৈশিষ্ট্যৰ ব্যঞ্জনা কৰিছে। প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্যিক নাটৰূপে এনে ব্যক্তনাত্মক ভাব-বাহ্যাত্মক নাটখনিৰ সাৰ্থকতা।

“উদাৰ-চৰিত্ৰজনাং ভুৱন্তৰৈৰ কুটুমকম্”—‘লুইত কোঁৱৰ’ নাটৰ বহুতৰ অন্তৰালত এই উদাৰ মহানু ভাব এটি ধনিত হৈছে। বিশাল বিতীৰ্ণ মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰই (বা লুইতে)



অসম মাতৃৰ বৰুৱলত মুকুতাৰ হাব-মল্ল অলমলীয়া অলমাবাবে জেউতি চৰাইছে। সমগ্ৰ অসমৰ গৌৰৱহীনী এই শাস্ত্ৰ-কুল-নন্দন আকৃতিত যেনে বিশাল, প্রকৃতিতো তাৰ অত্যা নহয়। অসমৰ সকলৰ সকলোবোৰ জ্ঞান-জুৰিকে তেওঁ উৎসাহ-উদগনি দি তেওঁৰ সাগৰমুখী মহান্ অভিব্যক্ত সৰ্ব্বোপায়ে আশীৰ্বাদ দিছে—“প্রকৃতিৰ বীণাত অসীমৰ আৱাহনী মধুৰ বাগিনী বাজি উঠক; পৃথিৱী ফল-ফুল ধন-ধানেনে ভৰপূৰ হওক। জগতত হৃথ-শান্তি চিৰস্থায়ী হওক। ধৰ্মা মধুময় হওক, পুণ্যময় হওক”। লুইত মহান্ ব্যক্তিত্ব আৰু অসীম ঔদাৰ্যৰ মূৰ্ত্ত প্রতীক। ‘মেঘাবলী’ নাটো। লুইতৰ এই মহান্ ঔদাৰ্যৰ পৰিচয়-সূচক। মানস সম্বোধন-পুত্ৰ লুইত কোঁৱৰৰ সমগ্ৰ অভিব্যক্ত লগৰী হ’ল অসমৰ জলকুঁৱৰীসকল। কোঁৱৰৰ ভ্রমণৰ যোগেদি প্রাচীন অসমৰ গৌৰৱ মণি জিনিকি উঠিল।

‘লুইত কোঁৱৰ’ বচনাৰ তিনিবছৰৰ পিছত ওলায় ‘স্বৰবিজয়’। বাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ উদ্দেশ্যে পতা বাগ-মন্দৰৰ উদ্বেগন উৎসৱক কেন্দ্ৰ কৰি অসমৰ বাগ-বাগিনীৰ শ্ৰেষ্ঠ নিকপিত হয়। মল্লাৰ প্রকৃতি ভাটীৰ বহুতো বাগ-বাগিনীয়ে দেশীয় বাগৰ হাতত পৰাজয় বৰণ কৰি বাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ আদেশ মানি চৰ্ত্ত-সাপেক্ষে কামৰূপত বসতি কৰে। কামৰূপী ভৈৰৱ বাগ প্ৰবল প্রতাপী বাজ-শক্তিৰ প্রতীক, ব্যক্তিত্বৰ প্রতীক, বাৰ ওচৰত অনা-অসমীয়া বাগ-বাগিনী সমূহ দুৰ্বলতাৰ হেতুকে হাব মানিবলৈ বাধ্য হ’ল। অনা-অসমীয়া স্বৰবোৰক অসমত বসতি কৰিবলৈ দিয়া চৰ্ত্ত তিনিটা আধুনিক স্বৰ-সংমিশ্ৰণ-বহুতৰ প্রতীক নিহিত হৈছে। চৰ্ত্ত তিনিটা—(১) বিদেশী স্বৰবিলাকক একে ঠাইতে দল পাতি থাকিবলৈ নিদি যোগ্যতা অল্পসাৰে বৃত্তি-বিধান দি বাগকোঁৱৰ আৰু বাগিনীকুঁৱৰী সকলক খেলে খেলে থাকিবলৈ দিব লাগে; (২) বিদেশী স্বৰবোৰে অসমৰ প্রজা-স্বৰ পোৱাৰ আগতে অসমৰ ভাৰ-ভাষা, সাজ-পোছাক, ধৰণ-কৰণ আদি লব লাগিব; (৩) তেওঁলোকৰ দেশৰ পৰা বিদেশী পৰিয়াল আনিবলৈ হলে বাগ-সম্ৰাটৰ অজুমতি লব লাগিব।

এই চৰ্ত্ত কেইটাত সজীৱ কেন্দ্ৰৰ কথাৰ উপৰিও আছে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য আৰু ৰাজনীতি কেন্দ্ৰৰ এটা ইঙ্গিত—অসমত বসবাস কৰা অনা-অসমীয়াই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য শিকি ইয়াৰ চল-চলনৰ সৈতে সমিল হৈ থাকিব লাগিব, অসমত অসমীয়াৰ প্রভাৱ অব্যাহত থাকিব লাগিব। ‘মেঘাবলী’তো অসমৰ প্রভাৱ আৰু প্রভাৱশালিতাৰ এটা স্থলপ্ৰ ইঙ্গিত নিহিত হৈছে। প্রতীকধৰ্মী কাব্যিক নাটৰূপে বৰদলৈ-ঘৰ চাৰিওখন নাট আমাৰ সাহিত্য-মন্দিৰৰ সোণ-মণি।

মুক্তি ৰব্বটলৈ (১৯১০—)

শিত গান্ধী (তিনি-অৰীয়া শিতগান্ধী)

মহাত্মা গান্ধীৰ পৈশৱ কাল অৱলম্বন কৰি ৰচিত এই কিতাপখনি প্রকৃততে নাট নহয়; নাটকীয় কথোপকথন-সংযুক্ত-বৃত্তান্তলী মাথোন। মহাত্মা গান্ধীৰ আৱশ্যজনক



কাৰ্ণা-কাহিনীৰ যোগেদি ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ মীতি শিক্ষাৰ এক বহান আদৰ্শ ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে, যেনে একাদশ ব্ৰত—অহিংসা, সত্য, চুৰ নকৰা, ব্ৰহ্মচৰ্যা, আনৰ বস্ত্ৰৰ প্ৰতি অনাসক্তি, শাৰীৰিক পৰিচয়, সুস্বাদু আহাৰৰ প্ৰতি নিষ্প্ৰহা, নিৰ্ভয়, সকলো ধৰ্মৰ প্ৰতি সমতাৰ, বদেৰী বস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ, অশ্লীলতা বৰ্জন।

ভক্ত প্ৰেছলাস (ভিনি-অৰীয়া পৌৰাণিক নাট)—পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ প্ৰজ্ঞানচৰিত ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ ভক্তি-বস-সকাৰক জনপ্ৰিয় বিষয়-বস্তু। নাটখন কুহকাৰ, ক্ৰীড়ামিকা-বৰ্জিত আৰু শিক্ষামূলক হোৱা বাবে শিক্ষা সকলৰ বিশেষ অভিন্ন উপযোগী আৰু বোধহয় এইবাবেই ইয়াক 'শিশু-নাট' আখ্যা দিয়া হৈছে।

### বৰদলৈ-জয়ন্ত নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁলোকৰ নাটবোৰ সতীত-প্ৰধান; সতীতাংশ অধিক, বচনভাগ নগণ্য।

অমূৰ্ত অশৰীৰী বস্তু ইয়াত মূৰ্ত্তিমন্ত সতীৰ ৰূপে দেখা দিয়ে (যেনে, বাগ বাগিনী, প্ৰাকৃতিক সম্পদ বিশেষ)।

সতীত-মাধ্যম-ঘটিত চাৰিত্ৰিক উত্তৰ-প্ৰভুত্ববস্ত গীতাভিনয় আৰু অৰীয়া নাটৰ আদৰ্শ পৰিলক্ষিত হয়।

নাটবোৰত অৰুবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ নাই; 'অন্ধাৰ', 'ডান' আদি সংজ্ঞাৰে বিভাজন-নীতি স্ব-সঙ্গত আৰু সাদৃশ্যিক লক্ষণ-সংযুক্ত কৰা হৈছে।

[প্ৰাচীন অসমৰ কলা কৃতি কেন্দ্ৰত]

### দৈন্যচন্দ্ৰ তালুকদাৰ (মৃ: ১৯০০-১৯৬৭)

- |   |                        |
|---|------------------------|
| (১) অসম প্ৰতিভা (১৯২৪ ৭)                      | (৬) বেপু ('৫০ ৭)       |
| (২) বামুণী কোঁৱৰ (১৯২৮-২৯)                    | (৭) ভাৰতবৰ্ষী ('৫১)    |
| (৩) হৰদত্ত ('৩৫)                              | (৮) লহৰী ('৫৫)         |
| (৪) বিপ্লৱ ('৩৭)                              | (৯) বাখা-কৰ্ম্মী ('৬০) |
| (৫) চন্দ্ৰকলা '৩৭; ('আহাছন' ৮ম বছৰ ৫ম সংখ্যা) |                        |

দৈন্যচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ জন্ম ১৯০০ খৃষ্টাব্দত। কটন কলেজত বি-এচ-চি পৰ্যন্ত পঢ়ি তেওঁ গুৱাহাটী কাছাৰী বস্ত্ৰ কেৰাণী কামত সোৱাৰ আৰু তাৰে পৰা ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দত অৱসৰ লয়। অসাধাৰণ সংঘৰ আৰু প্ৰতিজ্ঞাৰ প্ৰতীক তালুকদাৰে, কি কামত কৰ নোৱাৰি, জীৱনত কাহানিও ছোতা তৰিত দিয়া নাই। কবিতা-উপভাস কটক-সজালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতি বিভাগতে তেওঁৰ হাত আছে আৰু বাইজক' তাৰ বখোচিত পৰিচয় আছে। ছাত্ৰ অৱস্থাতে পৰা সাহিত্য-সংক্ৰান্তিৰ লক্ষ অৱধানৰ সৈতে তেওঁ জড়িত। ১৯৬৫ খৃষ্টাব্দত অসম 'সাহিত্য' সভাৰ নলবাৰী অধিবেশনত তেওঁক কবি-সম্মিলনৰ সভাপতি পদত বৰণ কৰা হয়। জীৱনৰ শেষ ভাগত কেইবছৰমান চৰ্কাৰৰ বৰষ পৰা সাহিত্যিক পেকনো ভোগ কৰে।

অসম প্ৰতিষ্ঠা—অসমৰ মধ্যযুগীয় বৈষ্ণৱ ইতিহাসৰ পটভূমিত ৰচিত ই এখন চৰিত্ৰমূলক সামাজিক নাট। আন্তৰ্জাতিক ১৯২৭ খৃষ্টাব্দত 'গুৱাহাটী একতা সভা'ৰ যোগেদি "চন্দ্ৰকান্ত শৰ্মা সোৱৈণী" পুস্তিকৰ ধনেৰে এই নাটখন প্ৰকাশ কৰা হয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ-প্ৰমুখ্যে কেবালগৰাকীও বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ ধৰ্মগুৰুক এই নাটৰ যোগেদি পোন প্ৰথম অসমৰ ৰক্তমণ্ডত প্ৰৱৰ্ত্তা কৰাই ধৰ্ম-সম্বন্ধীয় আলোচনা মুকলি কৰা হৈছিল। কিন্তু বাটজৰ মাজৰ পৰা আপত্তিৰ বোল উঠিল, নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ ধল নেপালে। 'সাহা'ৰ সম্পাদক লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ে এই নাটৰ বিকল্প সমালোচনা কৰিছিল; নাট্যকাৰে প্ৰতিবাদ জনালে; বাদান্তবাদৰ জাউৰি উঠিল। শেষত বেজবৰুৱাই "বুঢ়া হাবি পলালো" বুলি সেও মানিবলৈ বাধ্য হ'ল।\*

ৰামুণী কোঁৱৰঃ—পটভূমি—প্ৰায় ১২০০ খৃষ্টাব্দত বীৰপাল নামেৰে এখন চুটিয়া ৰজাই শদিয়াৰ চাৰিওপিনে ৰাজ্য পাতে। এওঁৰ পুতেক গোৰনাৰায়ণে সৌতপশিৰিৰ পৰা দিখৌ পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য বহলাই বহুদল নাম লয়। এওঁ ৰখ পৰাক্ৰমী ৰজা আছিল। [ৰাজত্বকাল ১২২২-১৩০৩ খৃঃ]। বহুদলৰ পাছত চুটিয়া বংশত আঠজন ৰজাই ৰাজত্ব কৰে আৰু ক্ৰমান্বয়ে আৰোহণ শক্তিৰ সৈতে লগ লাগি যাব ধৰে। শেষৰ জনৰ নাম আছিল ধৰ্মৰজা। এওঁ ৰজা হৈ নীতিপাল নাম লয় আৰু দাঁতি-কাষৰীয়া আহোম ৰাজ্যৰ ওপৰত আক্ৰমণ চলাবলৈ আৰম্ভ হৰে। প্ৰায় ১৫০০ খৃষ্টাব্দত আহোম ৰজাই নীতিপালক বধ কৰি চুটিয়া ৰাজ্য নিজৰ অধীন কৰি লয়।

নাট্য কাহিনী—প্ৰায় ত্ৰয়োদশ শতিকাত আহোমবিলাক প্ৰথম অসম সোমায়। তেওঁলোকৰ প্ৰথমজন ৰজা আছিল চুকাফা; চুকাফাৰ মৃত্যুৰ পাচত বংশাৱলীক্ৰমে তেওঁৰ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদি ৰজা হবলৈ ধৰিলে আৰু ১২২৩ খৃষ্টাব্দত তেওঁৰ পৰিনাতি চুখাংফা আহোম ৰাজপাটত উঠে; এওঁ ৰজা হৈয়েই পিতৃৰাজ্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি ক্ৰমান্বয়ে উত্তৰ আৰু পশ্চিম অঞ্চল বহলাই আনিব ধৰিলে। চুখাংফাৰ পাছত ক্ৰমে তেওঁৰ পুতেক আৰু নাতিয়েক ৰাজপাটত উঠে। চুখাংফাৰ ডাঙৰজন পুতেকৰ নাম চুখাংফা, মাজুজন চুতুফা আৰু সৰুজনৰ নাম ত্যাওখাম্খি আছিল। চুখাংফাৰ পাছত চুখাংফা আৰু এওঁৰ পাচত ভায়েক চুতুফা ৰজা হয়। চুতুফা ৰজাই পিতাকে পাতি থৈ যোৱা ৰাজ্য ভোগ কৰি থাকোঁতে এদিন ১৩৭৬ খৃষ্টাব্দত চুটিয়া ৰজাই ছল কৰি মাতি নি এওঁক বধ কৰে। এওঁৰ ৰাজত্বকাল মাত্ৰ বাৰ বছৰ।

চুতুফাৰ মৃত্যুৰ পাছত মজীসকলে ১৩৭৬ ব পৰা ১৩৮০ খৃঃ পৰ্য্যন্ত এই চাৰি বছৰ কাল কোঁৱৰসকলক বিৰাস কৰি নোৱাৰি কাকো ৰজা পতা নাছিল। এই কালছোৱা একৰকম অৰাজক আছিল। ইয়াৰ পাছত ১৩৮০ খৃষ্টাব্দত চুখাংফা ৰজাৰ সৰুজন পুতেক (চুতুফাৰ ভায়েক) ত্যাওখাম্খিক ৰজা পতা হয়।

ত্যাগধাম্মিৰ হুগৰাকী কুঁৱৰী আছিল। হুগৰাকী হুগা বজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লব বনেৰে ত্যাগধাম্মিয়ে যেতিয়া বৰদাশীৰ ওপৰত বাঁহী ভাৰ দি আঁতৰি যায়, সেই স্থিতিতে বৰদাশীয়ে অতদিনে সৰদাশীৰ ওপৰত পোকা কৰি বজা হিংসা জৰ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ সূচন পায়। সৰদাশী যেতিয়া গৰ্ভাৱস্থাত। বৰদাশীৰ সন্মুখ হ'ল যে যদিহে সৰদাশীৰ গৰ্ভত পুত্ৰসন্তান জন্ম হয়, তেতিয়া হলে সেই পুত্ৰই ভৱিষ্যতে বজা হ'ব। সেইদেখি প্ৰতিকাৰৰ উপায় ভাৰি তেওঁ সৰদাশীৰ সতীত্বৰ ওপৰত এটা যিহ্মা অপহাৰ ঘটনা কৰি তেওঁক কাটিবলৈ আজ্ঞা দিলে। কাটিবলৈ যিহ্মা অৱস্থাত বুলি গোৱায়ে দেখা পাই বাধা দিলে আৰু কুঁৱৰীক ক্ৰুৰত তুলি গোপনে সিহিং লৈও উঠুৱাই পঠিয়ালে। এইদৰে সৰু কুঁৱৰী উঠি হাবুং পালেগৈ আৰু তাত বাহুণ একনে তেওঁক ধৰি আনিলে। তাত কুঁৱৰীৰ পুত্ৰ সন্তান এটি জন্ম হ'ল আৰু কুঁৱৰী চুকাই। বহুদিন আগ যুৱকত তেওঁ সেই বাহুণ-বাহুণীক সন্তানটি গটাই দিছিল। তেওঁলোকেও কেচুৱাক লিখিব সন্তানৰ দৰে তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰিলে। ত্যাগধাম্মি ধূমি আহিলত বৰ কুঁৱৰীয়ে তেওঁক সৰু কুঁৱৰীৰ বিপকে বতৰোৰ কথা লগালে, সোপাকে বজাই বিখাল কৰিলে। কিছুদিনৰ অন্তত যক্ষীসকলে তেওঁক বজা ডাঙি বধ কৰালে। এওঁৰ পাছত কেৰাৱহৰো কাকো বজা নেপাতি যক্ষীসকলে নিজেই ১৩২৮ চন পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য চলাই আছিল। ইয়াৰ পাছত চুখাংকা বজাৰ কালৰ কৌৱৰ এজনে বজা হবলৈ বিচাৰে; কিন্তু যক্ষীসকলে তেওঁক বজা নেপাতিলে। তেতিয়া তেওঁ উজাই গৈ হাবুতীয়া বাহুণৰ ঘৰত, বৰদাশীৰ ঘৰৰ ল'ৰা এটা থকাৰ সন্ধান পাই, যক্ষী ডাঙৰীয়া সকলক জনালেহি। তেওঁলোকে গৈ বাহুণৰ ঘৰে গৈতে ল'ৰাটিক গৈ আহিল আৰু ত্যাগধাম্মিৰ পুত্ৰ বুলি জানি ১৩২৮ খৃষ্টাব্দত চুখাংকা নাম দি বজা পাতিলে। এওঁক 'বাহুণীকৌৱৰো' বোলা হয়। এওঁ ম বছৰ কাল ৰাজত্ব কৰি ১৪০৭ খৃষ্টাব্দত বৰ্গী হয়।

ভালুকদাৰৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত 'বাহুণীকৌৱৰ' খেঁট। চৰিত্ৰাৱলম্ব কালম পৰা ত্যাগধাম্মি আৰু লচপটিৰ চৰিত্ৰ চকুত লগা হৈছে। বজাৰ কুঁৱৰী হুগৰাকীৰ চাৰিজনিক বৈসাদৃশ্য হ'লম্ব ৰূপে কুটি উঠিছে। বৰ কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত ঈৰ্ষা আৰু কুটিলতা, সৰু কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত সবলতা আৰু সহিকুতাৰ ভাৱ কুটাই তোলাত নাট্যকাৰৰ দক্ষতা লক্ষ্যৰ। তলত দুই-এটা চৰিত্ৰাৱলম্ব পূৰ্বৰূপ দেখুওৱা হ'ল,—

ত্যাগধাম্মি—ত্যাগধাম্মি প্ৰতিহিংসাৰ জলন্ত প্ৰতিৰূপ। হুগিমাৰ হাতত ককায়েক হুগুকাৰ ঘৰৰ হাতৰি জনা মাজকে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰতিহিংসাৰ অগ্নি জ্বলি উঠিল আৰু প্ৰবৰক হুগিমা বজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ তেওঁ দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হ'লম্ব ককায়েকৰ বহুতৰ পাছত পাত্ৰযক্ষী সকলে তেওঁক বজা-পাতিলে যদিও, তেওঁ কৈছিল যে তেওঁ জাহ্নবীক উপদ্রুত শান্তি নিৰিয়াটক জাহ্নব সিংহাসন উপভোগ কৰবে। বাজ-সিংহাসন অধিকাৰ কৰিও ককায়েকৰ চেনেহ-বৃত্তিকলে তেওঁক লগাৰ অশান্ত আৰু অস্থিৰ কৰি তোলে। হুগিমা বজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লব থকাৰূপে লগে লগে তেওঁক জাহ্নব

চেদেহৰ ভাবো ফুটি উঠিছে। আত্মসন্ধান জ্ঞান তেওঁৰ বৰ বেছি, প্ৰতিজ্ঞা পানন্দ অচল অটল। সেয়েহে তেওঁ ভাবে যে বুদ্ধত হাবি পলাই অহাতকৈ বৃত্তায়েই জেয়। “জীৱন অশিষ কিবা জয় কবিম” এই বীৰোচিত মন্ত্ৰত নীকিত হৈ তেওঁ চুটিয়া বজাৰ বিপক্ষে বুদ্ধ বাজা কবিলে; মৰমৰ সৰু কুঁৱৰীক গৰ্ভৱতী অৱস্থাতো এৰি থৈ বাবলৈ ফুৰিত নহ’ল।

ৰাজোচিত গুণ তেওঁৰ কেবাটাও আমাৰ চকুত পৰে। যেতিয়া তেওঁ বুদ্ধলৈ যাব ওলাল, ৰাজ্য-ভাৱনো কাৰ ওপৰত দি বোৱা উচিত হ’ব, এই বিষয়ে তেওঁ বহুতো গুণা-গুণা কৰে। শেষত কাকো বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰি নিজৰ পৰিয়ালৰ মানুহৰ ভিতৰতে ভাব অৰ্পণ কৰি বাবলৈ থিব কৰে; সৰু কুঁৱৰীক ৰাজ্যভাৰ দিলেহেঁতেন, কিন্তু তেওঁ আসন্ন-প্ৰসৱা দেখি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰতে সেই মহা ভাব দিবলৈ বাধ্য হয়। বৰকুঁৱৰীক ৰাজ্য শাসনৰ ভাৰ দি তেওঁ বিশিৰি উপদেশ দিছে, তাত তেওঁৰ প্ৰজাহুৰকন গুণ ফুটি উঠিছে। বৰকুঁৱৰীলৈ চাই তেওঁ কয়, “ভূমিয়ে অসম ৰাজ্যৰ মহাৰাণী; শান্তি সময়ৰে ৰাজ্য শাসন কৰিবা। কোনো বিবৰাক অনাহকত লাই নিদিবা। কাকো অনাহকত দঙও নিদিবা।” পানী ফুকনক তেওঁ বৰ বিশ্বাস কৰিছিল। সেইদেখি এই প্ৰসন্নত তেওঁ পানী ফুকনকো ৰাজ্যৰ পিনে চহু ৰাখিবলৈ কৈছে এইদৰে—“হদিও নামত বৰকুঁৱৰীয়েই ৰাষ্ট্ৰ, তথাপি ভূমি সকলো সময়তে ৰাজ্য চাৰা। সজ পৰামৰ্শে ৰাজ্যত শান্তি বিস্তাৰ কৰিবা।” প্ৰতিহিংসাৰ তীব্ৰ আত্মানে তেওঁক বুদ্ধকেজৰ পিনে টানি দিছিল হদিও, তেওঁ ৰাজ্য বন্ধাৰ পিনে, প্ৰজাৰ স্বাৰ্থৰ পিনেও অলপো পাহৰা নাই। সেইদেখি পানী ফুকনক ৰাজ্যৰ পিনে ফুটি ৰাখিবলৈ কওঁতে তেওঁ বুদ্ধলৈ বোৱাতকৈ ৰাজ্য বন্ধা কক্ৰাটো বেছি “গুৰুতৰ কৰ্ত্তব্য” বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।

বৰকুঁৱৰীতকৈ সৰুকুঁৱৰীৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰীতিভাৱ বেছি। বাধ্যত পৰিহে তেওঁ সৰুকুঁৱৰীক এৰি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰত বুদ্ধলৈ বোৱা কাল ছোৱাত ৰাজ্যভাৰ পটায়। বৰকুঁৱৰীয়ে নিছা অপবাদ দি সৰুকুঁৱৰীক কটোৱা বুলি শুনি তেওঁ বলিয়াৰ দৰে হৈ পৰে। বুদ্ধৰ বাটকৈ সৰুকুঁৱৰীৰ হুকোৱল পৰশ আৰু হুমুখ সন্মীতৰ নোষ্টকণে তেওঁক অৰি কৰি তোলে; চুটিয়া ৰাজ্যৰ পৰা আহোম ৰাজ্যলৈ আহি তেওঁ কেউদিনে দেখে মাখোন শূভ, বিৰাট শূভ; জনপূৰ্ণ সংস্কাৰত অকলশৰীয়া হৈ চকুপানী টুকে; শেকত কথাৰ পয়-গতি লৈ বৰকুঁৱৰী আৰু লতপটিৰ নাক-চুলি কাটিবলৈ সৈন্তবোৰক আদেশ দিয়ে। নৈৰ পাৰত বাউনী বহুৈক দেখিও সৰুকুঁৱৰীৰ মধুৰ স্বৰ্গিয়ে, তথা স্ৰোমিনৰ অতীত স্বৰ্গিয়ে, তেওঁকো বাউল কৰি তুলিলে। কলকণী বহুৈৰ কোমল সন্মীত-ধনিয়ে তেওঁৰ অতিবৰ্ত্ত সৰুকুঁৱৰীৰ “নটনা কৰ্ত্তব্য”ৰ কপনি তুলিলে।

কলা জ্ঞাতব্যৰ্থিৰ সন্মীতৰ প্ৰতি অৱলাস কৰাছিল। সন্মীতৰ সন্মোহিনী স্বৰ্গিয়ে তেওঁক কেউদিনা আত্মপান-পাহৰা বাটকলা কৰি বিভক্ত কৰি তোলে। বুদ্ধৰ বাবে লাজ হৈও তেওঁ সৰুকুঁৱৰীৰ বীণ আৰু সন্মীতৰ ধনিৰ পিনে আকৰ্ষিত নহৈ দেখাছিল। সৰুকুঁৱৰীৰ

গ্ৰেহ-স্বৰ্গবাস্তৱ মন্তৰীয়া হৈ, কন্তকৰ বাবে হলেও, যুদ্ধৰ সকলো কথা পাহৰি ভেঙে আকৰ-  
লাপৰত উঠি-তাহি হুৰিছিল। সৌন্দৰ্য্য-সেনে ভেঙৰ আইন এটি অভ্যাস, এক নিচ। ভেঙৰ  
ভাবাত “কণ গুণৰ সামগ্ৰ্যই সৌন্দৰ্য্য। এই সৌন্দৰ্য্যই জনতৰ প্ৰাণন।” মুখত এসোকাৰ  
মধুৰ হাঁহি লৈ সতীভেবে স্বামীৰ ওচৰত স্বৰ্গীয় ভাবৰ প্ৰাণন ভোলা, ক্ৰমেণে অতুলন বহু-  
মুহূৰ্তীৰ সৌন্দৰ্য্যত মুগ্ধ হৈ ভেঙে বহুভাৱে সৰল হুৰি পায়। সৰুইবৰী ভেঙৰ মনত গ্ৰেহ  
সিংহ-দ্বাৰাৰ মুকলি-কবোতা, সৌন্দৰ্য্যৰ আকৰ। সৰুইবৰীৰ সতীভৰ বাগত সৌন্দৰ্য্য  
মোহত বজাই, কন্তকৰ বাবে হলেও, উৰণী, মেনকা, বজা আদি অশেষবী আৰু স্বৰ্গীয় দেহবান্ধা  
গণকো নেওচা দিছে। ভেঙক দেৱী বুলি পূজা কৰিব যে মানৱী বুলি উপভোগ কৰিব  
তাবি নেপায় ভেঙ।

চুটিয়া বজাই বহুদৈৰ ওপৰত পাশৰিক অভ্যাসৰ কথা দেখি ভেঙৰ প্ৰাণ কান্দি উঠিছিল।  
বহুদৈ ভেঙৰ মনত পাবিজাত ফুল আৰু পাতৰ পিণ্ডাচ চুটিয়া বজাই সেই পাবিজাত মোহাবি  
পেলাব খোজা দৃষ্ট ভেঙৰ সহ নহয়। বহুদৈৰ সীতৰ প্ৰভাৱত ভেঙৰ মনত পুৰণি স্বত্বিকণা-  
বোৰ আউবিয়ে আউবিয়ে আগি উঠি ভেঙক দেই-পুৰি মাৰে। ইয়াৰ প্ৰভাৱতেই ভেঙৰ মনত  
পৰিছিল সৰুইবৰীৰ মধুৰ সতীভ, মৌ-সনা মাত।

লচপটি—লচপটি নাট্যকাৰৰ কল্পিত চিত্ৰ, বুৰঞ্জীমূলক নহয়। সামান্য চাউভাতৰ বৰব  
এই বুঢ়ী বেটীজনীয়ে নাটখনিত অতুত কাৰ্য সাধন কৰিলে। অসমীয়াৰ হাজত নাৰদ যেনে  
লচপটিও ভেনে। নাটখনিত তাই নাৰদ মুনৰ নতুন সংস্কৰণ বুলিব পাৰি। তাই অ’ৰ কথা  
ভাঙ লগাই, ইত্যনৰ ঈৰ্ষা সিজনৰ ওপৰত বঢ়াই দিয়াত বাজী। নিজ বাৰ্থ সাধনৰ বাবে  
তাই মিছা কথাও কয় নকয়। মিছা কথাৰ জাল পাতিয়েই তাই বৰুইবৰীৰ সৈতে ভালবি  
বোলাই সৰুইবৰীক সেই জালত পেলাই অনাইকতে কট দিয়ৈ। এদিনে মিছা অপবাদ দি  
তাই বৰুইবৰীৰ বোগেদি সৰুইবৰীৰ মৃত্যু ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, আইনপিনে আকৌ  
আইন এজন মাহুহলৈ সৰুইবৰীক দিম বুলি কৈ ভেটি খাবলৈও কাকতি পাতিছিল।

তাইৰ মুখত মৌ, পেটত গৰল। মৌসনা মাতেৰে চকু টিপ মাৰিয়েই সিজনীয়ে ধন-  
সোণ, মণি-মুকুতা পৰ্য্যন্ত মাহুহৰ পৰা সবকাৰ। এইদৰে মূখ ধেনেবেই তাই জীয়েকৰ বিয়াৰ  
খৰচ পৰ্য্যন্ত মৌনা ভৰাই উলিয়াই লয়। মিছা কথাৰ ঠেং চুটি। গোকাট মিছাৰ ওঁচাল  
এই লচপটিজনী ভ্যাওখামুখিৰ পেন চকুৰ আগৰ পৰা সাৰিব নোৱাৰিলে। বজাই তাইৰ  
সকলোবিনি হুৱনি গুণৰ সন্তোষ পায় সৈন্তৰ হতুৱাই তাইৰ নাক-চুলি কটাই উপযুক্ত শাস্তি  
দিয়ালে। হতুৱাই তাইৰ পাগৰ প্ৰাৱণ্ডিত হ’ল।

বাবৰী-বহুদৈ আখ্যানটো আত্মজিক। মূল নাট্যবস্তুৰ সৈতে ইয়াৰ পোন-পটীয়া সৰু  
একো নাই, অথচ, সৰগ্ৰ কাহিনী ভাগক ই বসৱত্ব কৰি তুলিছে। ই কাহিনীৰ বহিৰক-  
কল্পন মাৰোন।

স্বৰূপ—পাঁচ-অৰীয়া এই ঐতিহাসিক নাটখনৰ পটভূমি ৰেজকৰাৰ ‘পদ্ম কুঁৱৰী’  
( ১৯০৫ ), বজৰী বৰদলৈৰ ‘বন্দুকাৱোহ’ উপভাস ( ১৯০০ ) আৰু অসমীয়াৰ হাজাৰ মূখ-বাৰ্ণবা

কথা বা লোক-কথা। আহোৰ ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ কাহিনী; ডেভিয়া কামৰূপৰ শাসনকৰ্তা বদন বৰফুকন। বৰফুকনৰ অত্যাচাৰ উৎপীড়নত কামৰূপীয়া-প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা হৈছে। জম্মি-পিয়লিয়ে হাতী মেলাই প্ৰজা বধ কৰি ৰং চাই চাই কিৰিলী পাৰি চাপৰি মাৰে; দেৱৰাসিৰ সোণৰূপ খহাই নি বঙালক ডেটে; বেলি বুৰ বোৱাৰ লগে লগে কামৰূপীয়া প্ৰজাক জিলাৰ বাহিৰ হৈ দাবলৈ আদেশ জাৰি কৰে। শাসনকৰ্তা এজনৰ এনে খেচ্ছাচাৰিতা আৰু দাত্তিকতাৰ বিৰুদ্ধে হৰদত্ত বীৰদত্ত নামৰ সংস্কাৰকাৰী-দেশপ্ৰেমিক ভাতৃঘৰৰ অন্তৰ জাগি উঠিল। শেষত বিদ্ৰোহী বুলি প্ৰদৰ্শিত হোৱাত হৰদত্তক ৰাজ আদেশত শূলত দি বধ কৰা হয়। বুৰঞ্জীয়ে গবকা এই কাহিনীৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰস্তুত পদ্মকুঁৱৰী-কাহিনী সনা-পোচোকা হৈ নাট্যবস্ত নিৰ্মিত হৈছে।

পদ্মকুঁৱৰীৰ নামটো বুৰঞ্জী-প্ৰসিক্ত নহলেও দুই এখন বুৰঞ্জীত নোহোৱা নহয়; কিন্তু তেওঁৰ প্ৰেম-কাহিনী ঔপন্যাসিক দুজনৰ আৰু এই নাট্যকাৰজনৰ নিৰপেক্ষ মৌলিক সৃষ্টি। সেয়েহে এই প্ৰেমিকলকলৰ নাম-ধাম আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ সাদৃশ্য নাই। বেজবৰুৱাৰ উপন্যাসত হৰদত্তৰ তোলনীয়া পুতেকজনৰ নাম সূৰ্য্যকুমাৰ, অথচ নাটত মহিৰাম। পদ্মৰ প্ৰাণপ্ৰাৰ্থী মহিৰাম, পিথ সেনাপতি কুমেদান আৰু ধনীৰাম চৌধুৰী নাট্যকাৰৰ মানস চৰিত্ৰ। চিৰাচৰিত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজৰ পৰিৱৰ্ত্তে তালুকদাৰে ইয়াত প্ৰেমৰ চতুৰ্ভুজ নিৰ্মাণ কৰি বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে। পিথ সেনাপতি কুমেদান হৰদত্তৰ আত্মান-ক্ৰমে অসমলৈ আহে, কিন্তু পদ্মীক লাভ কৰিব নোৱাৰি, বদনৰ পক্ষ লয়। ধনীৰাম চৌধুৰীয়েও সেইদৰে পদ্মীৰ আশা এৰি বদনৰ পক্ষ গ্ৰহণ কৰি হৰদত্তৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। ইয়াতেই নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি হৈছে। বীৰদত্তৰ বন্ধী হ'ল, হৰদত্তক শূলত দিয়া হ'ল। তথাপিও ভীম-সদৃশ প্ৰতিজ্ঞা বদ্ধ ভাতৃদ্বয়ে ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে ডেঙলোকলৈ পদ্মী আইদেউক কোনোমতেই দিম বুলি নকয়। শূলবিদ্ধ হৰদত্ত পানীৰ ডাললৈ বোৱাৰ লগে লগে পদ্মীও পিতাকৰ সঙ্গ লৈ মহাপ্ৰাণানৰ স্বামী হ'ল। পদ্মীৰ আজীৱন আশাতথীয়া প্ৰেমিক মহিৰামো আহি শেষ মুহূৰ্ত্তত পদ্মীৰ সঙ্গত্বৰ পৰা বঞ্চিত হৈ পানীত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰে। এইদৰে এহাল প্ৰাণ-পাশ-বন্ধ ডেকা-পাতকৰ জীৱন পাত হয়। বিবাদৰ জৰণে নাটকীয় দৃষ্ট ছাই মাৰি ঢাকি পেলায় আৰু নাট্যবস্তৰে কৰুণবস্ত পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে।

হৰদত্তৰ চৰিত্ৰত দেশ-প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণতা আছে। তেওঁ বজা নহয়, কিন্তু খ্যাতিসম্পন্ন জনপ্ৰিয় প্ৰজাবল্লভ চৌধুৰী। তুঁহ জুঁহ দৰে উৰি উৰি তেওঁৰ অন্তৰৰ প্ৰতিহিংসাৰ জুই কুৰাই বীৰোচিত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাইছে। কিন্তু নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনাৰ কাৰ্পণ্যত কোনোটোৱেই ভালদৰেই পৰিস্ফুট নহ'ল, কোনোটো চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ নঘটিল। কিন্তু এই একেজন নাট্যকাৰেই 'বাহুদীকৌৱৰ' নাটত ত্যাগবাহুবিৰ চৰিত্ৰত এনে এক প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণতাৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰাত এই বিপুল সাকল্য লাভ কৰিছে। অজ্ঞান হয়, ভালদৰে তেওঁৰ প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট 'বাহুদীকৌৱৰ'ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বিকীৰ্ণ কৌশল দেখুৱাই পাহৰ কেউখনতে সংক্ৰান্তকৰণৰ কৌশল ইচ্ছাপূৰ্বক দেখুৱাবৰ বস

কবিছিল—“Brevity is an art.” কায়কৌশল সৈন্ত আৰু আহোৰ সৈন্তৰ মাজত হোৱা ভুল হুঁচ নৈপথ্যত সমাপ্ত কৰাই তাৰ ফলাফল পাজ-পাজীৰ একেধাৰ বাক্যতে সমাপ্ত কৰা হৈছে। লক্ষীনাথ বেজবৰুৱাৰো ‘চক্ৰবৰ্ত্ত’ নাটক ( ১৯১৫ )এনে কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছিল। এই নাটক ( তেওঁৰ অভ্যাস হুঁচ এখন নাটক থকাৰ দৰে ) ঠাৱে ঠাৱে নাট্যকাৰে কথাছবিৰ চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন বৌশলৰো ইন্দ্ৰিত দিছে, যেনে, পিয়লিয়ে হাতীত উঠি কায়কৌশল প্ৰজ্ঞাক কিদৰে গচকাই মাৰিছে, বৰহুৱাৰ ভাঙি চুৰমাৰ কৰাইছে, সেইদৰে বাঁহৰ ওপৰত চুলীয়াইতে উঠি কিদৰে কুতি কৰে, বহুতো ঢোল ওপৰা-ওপৰিকৈ জোৰা দি তাৰ ওপৰৰ পৰা ঢোল লৈ কি দৰে ঢোল বজাই বজাই জাপ মাৰে—এনেবোৰ মুক্ত কথাছবিৰ বোৰেদি দেখুওৱা অভিপ্ৰায় নাট্যকাৰে প্ৰকাশ্য ভাৱে উল্লেখ কৰি গৈছে। অসমত ১৯২০ চনত মাধোন জ্যোতি প্ৰসাদে ‘চিত্ৰবন’ প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি ‘জয়বতী’ৰ প্ৰযোজনা কৰে। এয়ে বোধহয় নাট্যকাৰ গৰাকীৰ মানস-পটত কথাছবিৰ বোৰেদি নাট্য কাহিনী প্ৰচাৰৰ আকুল আগ্ৰহ জন্মায় আৰু তাৰে আৰ্হিত এই নাটকবিধ জনম আৰু জন্ম-মৰ সংযোগ।

বিপ্লৱঃ—নাট্যকাহিনী—অভাৱ অনাটনত বাইজে জমিদাৰক খাজনা দিব নোৱাৰা হৈ পৰে আৰু তেওঁলোকৰ ওপৰত জমিদাৰৰ জোৰ জুলুম হয়। কবি চক্ৰবৰ্ত্তোহনে জনগণৰ বিপ্লৱী মনোভাৱ সৃষ্টি কৰাৰ অভিপ্ৰায়ে স্বৰাজ-সতীত বচনা কৰে, জীয়েক পাৰ্কতীয়ে সেইবোৰ গীতকে গাই বাইজৰ মনপ্ৰাণ পুলকিত কৰি নবজাগৰণ তোলে। জনগণৰ মাজত বিপ্লৱ বীজ বপন হ’ল - “নাই ভেলাভেগ নাই দাগৰ-মৃৎখল”। জমিদাৰৰ পুতেক বিপিনে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰি আহি স্বৰাজ আন্দোলনত গা ঢালি দিয়ে আৰু এদিন জমিদাৰৰ চিপাহীৰ কবলত পৰি পিতাক সাংঘাতিক ভাৱে আহত হৈ চিৰিংসাধীন হব লগীয়াত পৰে। নৰিয়া পাটীত পাৰ্কতীৰ সেৱা-শুশ্ৰূষাত বিপিনে ক্ৰমাগতৰে আৰোগ্য লাভ কৰে। অজানিতে হুয়ো ডেকা-পাতকৰ মাজত প্ৰেম-পৰিচল সঞ্চাৰিত হয়। পাৰ্কতীয়ে নিজৰ আঙঠি বিপিনক পিন্ধাই দিয়ে। হুয়ো হুয়োৰে চকুলৈ চাই আনন্দত মডলীয়া হয়।

ই এখনি চাৰি-অকীয়া সামাজিক মিলনাত্মক নাট, অসম তথা ভাৰতৰ স্বৰাজ আন্দোলনৰ নাট্য চিত্ৰ। ইয়াৰ আগতে স্বৰাজ আন্দোলনৰ বীজ-চক্ৰ-পুত নাট আছিল অধিকাৰিণিৰ ‘বন্দিনী ভাৰত’ ( অগ্ৰকাশিত ), দীন বেৰিৰ ‘পুৰুষ’ ( ১৯২১ ), বম্বেল চৌধুৰীৰ ‘বিপ্লৱৰ শেষ’ ( ১৯২২ )। এই কেইখন নাটক থকা বিপ্লৱৰ ধনি ইন্দ্ৰিত-মূলক আৰু কীৰ্ত্তি। কিন্তু এই নাটক ভালুকৰাৰে ব্যাপক বিপ্লৱৰ দৃষ্টিৰে চক্ৰবৰ্ত্তোহন কবিৰ বোৰেদি মুক্তকণ্ঠে বিপ্লৱৰ শব্দধ্বনি কৰিলে—

জমিদাৰৰ কঠোৰ শাসন

শাসকৰ শতক লাহৰা

ধনীৰ শতক শোষণ আৰু কবিৰ মৰিহূৰ

উৰ উৰ উৰ জয়পতাকা উৰ।

পাৰ্কতী নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰিকা শক্তিৰ দুৰ্ভাগ্য প্ৰতীক। পিতা-পুত্ৰৰ সম্বন্ধে নাটকীয়



চমৎকাৰিত্ব কুটাই তোলাত সহায় কৰিছে। আগোনজন্মৰ সৈতে বিবহ-বিচ্ছেদ ঘটাই শেৰত আকস্মিক মধুৰ মিলন দেখুৱাই নাটকীয় পৰিণতিত নাট্যকাহিনীৰ অন্ত পেমোহাত লিংক কৃতকাৰ্য্য হৈছে।

**চন্দ্ৰকলা**—১৯৩৭ চনৰ ‘আৱাহন’ৰ ৫ম সংখ্যাত ‘চন্দ্ৰকলা’ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়। ই এখনি চাৰি-অকীয়া সামাজিক নাট। প্ৰায় চাৰি কুৰি বছৰৰ আগত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কানি বৰবিহৰ যি অমঙ্গলীয়া পৰিণতি দেখুওৱা হৈছিল, ইয়াতো প্ৰায় তেনেদৰে বিবৰবন্ধ এটায়েই কলাত্মক ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনিৰ নায়ক উদয়, নায়িকা চন্দ্ৰকলা। উদয়ে কানিৰ বাবেই চুৰি বিভা অমলখন কৰিব লগীয়া হ’ল আৰু ছমাহ কাৰাবন্দ কৰিব লগীয়াত পৰিল। কানি বৰবিহৰ বিবৰময় ফল ভূগি ভ্ৰাতৃগণত তেওঁৰ মুখত ওলাল—“ব’তে কানি ত’তে চুৰি”। কৰ্ত্তৃপক্ষই ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য কৰিব লাগিব।

**ভাস্কৰ বৰ্মা**—প্ৰাচীন কামৰূপ অধিপতি কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাৰ জীৱনী আৰু ৰাজত্ব সম্বন্ধে এতিয়াও ইতিহাসৰ মডতৈ আঁতৰা নাই। হলেও, বাণভট্টৰ ‘হৰচৰিত’, হিৰেনচাণ্ডৰ ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত আৰু ভাস্কৰলিপি প্ৰভৃতিৰ পৰা তেওঁৰ বিষয়ে মোটামুটি ভাবে এইখিনি সন্তোষ পোৱা যায়—

ভাস্কৰ বৰ্মা খৃঃ সপ্তম শতিকাৰ ৰজা। তেওঁৰ দিনত গৌড়াধিপতি শশাঙ্কই ধাৰ্ম্মিকৰ ৰজা ৰাজ্যবৰ্দ্ধনক হত্যা কৰে। ভ্ৰাতৃহত্যাৰ প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে ভাস্কৰ হৰ্ষবৰ্দ্ধনে শশাঙ্কৰ ওপৰত সমুচিত আক্ৰমণ চলায়, ইপিনে কুমাৰেও এই অভিযানত সহযোগ কৰিবৰ মনেৰে হৰ্ষবৰ্দ্ধনলৈ নানা মহামূল্য উপঢৌকন পঠিয়াই বন্ধুত্ব স্থাপন কৰে। এই সময়তে চীন পৰিব্ৰাজক হিৰেনচাণ্ডৰ ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ভাৰত-ভ্ৰমণ আৰম্ভ হয়। কুমাৰে হুতৰ বোগেনি কেবাখন চিঠি চীন পৰিব্ৰাজকৰ নামে পঠিয়াই কামৰূপলৈ তেওঁক আমন্ত্ৰণ কৰে আৰু তেওঁ আহি কুমাৰৰ আদৰ-সমাদৰ-পূৰ্ণ আতিথ্যত মুগ্ধ হৈ তেওঁৰ ভ্ৰমণ-বৃত্তান্তত কুমাৰক কুৰি প্ৰশংসা কৰি কামৰূপৰ বিষয়ে বহুতো তথ্যপূৰ্ণ কথা লিখিবলৈ কৰি থৈ যায়। ভাস্কৰ বৰ্মাৰ দিনত কামৰূপত বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰভাৱ নাছিল। কুমাৰ বৌদ্ধ ধৰ্মাৱলম্বী নাছিল; কিন্তু তেওঁ লিঙ্গাৱিহ আৰু ভ্ৰমণ-সকলক আদৰ কৰিছিল। তেওঁৰ ৰাজ্য কামৰূপৰ সীমাত সীমিত হৈ নাছিল। কৰ্ণহৰ্ষ আদি কেবাখন ঠাইলৈ তেওঁৰ ৰাজত্ব বিস্তৃত হৈছিল। হিৰেনচাণ্ডৰ অসাধাৰণ শিক্ষা-দীক্ষা আৰু পাণ্ডিত্যৰ কথা জানিব পাৰি, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনে কাণ্যকূজত এখন মহামেলা পাতে। ইয়াতো হিৰেনচাণ্ডৰ লগতে কুমাৰকো নিমন্ত্ৰণ কৰা হৈছিল আৰু দুয়ো সৈ সেই মহামেলাত যোগদান কৰিছিল। ভাস্কৰ বৰ্মা চিৰজীৱ আছিল বুলিয়েই প্ৰায়বোৰ ইতিহাসে কয়। গতিকে তেওঁৰ ৰাজত্ব অন্ত পৰাৰ লগে লগে বৰ্মা ৰংশৰ ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে আৰু শালভট্টকে আহি কৰি কেবাজন নৃপতিয়ে কামৰূপৰ সিংহাসন অধিকাৰ কৰে। কিন্তু ভাস্কৰ বৰ্মা চিৰজীৱ নাছিল বুলিও এটা মত আছে। গতিকে ভাস্কৰ-বিলাসিনীৰ প্ৰশংসাকাহিনী, সহ-মৰণ এক মতে ঐতিহাসিক নহলেও, অহৈন মতে ঐতিহাসিক বুলি থাবা পৰা যায়।



নাট্যবস্তু—দেৱদাসী বিলাসিনীৰ ইচ্ছাত সুধাৰ ভাস্কৰ বৰাই হৰ্ষবৰ্জকৰ সৈতে গৌড়াধিপতি শশাঙ্কৰ বিৰুদ্ধে অভিযান চলোৱাত সহযোগ কৰে। সুধাৰৰ এক উদ্দেশ্য, তেওঁৰ দ্বন্দ্ব পিতৃৰাজ্য উদ্ধাৰ কৰা, অইন উদ্দেশ্য, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্জকৰ প্ৰতি সাহায্য আগ বঢ়োৱা। ইপিনে হৰ্ষবৰ্জকৰ ভনীয়েক ৰাজ্যক্ৰী পত্নীৰ দ্বাৰা অপহৃত হোৱাত হৰ্ষবৰ্জক উদ্ধাৰলৈ হৈ ভনীয়েকৰ অৰেণ্যত ব্যস্ত হৈ পৰে আৰু তেওঁক গৈ এটা ভ্ৰাতৃ বৌদ্ধমুৰ্তি পূজা কৰি থকা অৱস্থাত দেখে। ভ্ৰাতৃ-ভনীৰ আকস্মিক সান্নিধ্যত দুয়োৰে দ্বন্দ্ব অপাৰ আনন্দ। ৰামীৰ উদ্দেশ্যে পৰকালৰ বিষয়ে চিন্তা-চৰ্চা কৰিয়েই ভনীয়েকে ভৱিষ্যত জীৱন অভিযান্ত্ৰিক কৰিব—এয়ে আছিল ৰাজ্যক্ৰীৰ গণ। কালক্ৰমত বিলাসিনীৰ এটি পুত্ৰ জন্ম হয় আৰু ৰামী-বিহীন জীৱি সন্তান জন্মত সন্তোষে আৰম্ভ প্ৰকাশ কৰে। “প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে ভৰা” সৰোৱত উদ্ভৱ হোৱা এই পুত্ৰ কামিষ্ঠিক অৱস্থি বৰ্ণন দায় দি কামৰূপৰ অধিপতি বুলি সুধাৰে বোষণা কৰিলে। সুধাৰ স্বৰ্ণদাসী হ’ল। বিলাসিনীয়ে “বুড়ং শৰণং পদ্মায়ি” বুলি সুধাৰৰ সৈতে একেখন চিতাতে উঠি বৃদ্ধা বৰণ কৰি অগতঃ অকৃত মহিমা দেখুৱাই থৈ গ’ল।

‘ভাস্কৰবৰী’ পাঁচ অকীয়া ঐতিহাসিক নাট; মুদ্ৰণ কাল ১৯৫১ চন। সুধাৰ ভাস্কৰবৰী সৰ্বজীৱ অসমীয়া নাট এয়ে প্ৰথম। বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰচাৰ অসমত কিমান দূৰ পিৰাইছিল সন্দেহজনক। কিন্তু নাট্যকাৰে অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ বহল প্ৰচাৰ অনুমান কৰি বুড়েনেৰ “মহাপৰিনিৰ্বাণ”ও যে অসমতে হৈছিল তাৰো প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে (নাট্যকাৰৰ ইংৰাজীত লিখা ‘বুদ্ধহাজো’ হ্ৰ:)। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত এই নাটখনিয়ে ভাৰতৰ এমূৰৰ পৰা অইন মূৰলৈ এই ধৰ্মই কেনে ভাৱে ব্যাপকতা লাভ কৰি আহি অসম পৰ্য্যন্ত পাইছেহি তাকেই দেখুৱাইছে। অইন কি, চীন সাম্ৰাজ্যৰ এখন নগৰত হিয়েনচাঙৰ অৱস্থিতি দেখুৱাই বুলি-বনোৱৰ ভাৰতবৰ্ষ খনিৰ এটি পুত্ৰ পৱিত্ৰ মূৰ্তিও তেওঁৰ মানস ৰাজ্যত উদ্ভাসিত কৰোৱা হৈছে। তাকে দেখি তেওঁ দায় পাই চীংকাৰ কৰি উঠিল—“কবিত কাম্য কুৰি আৰ্ধ্যপুৰী। মই তোমাক বেনে ভেনে দৰ্শন কৰিম।” ইতিহাসেই নাট্যবস্তুৰ প্ৰধান অৱলম্বন হলেও নাটকীয় চমৎকাৰিত ব্যক্তিৰ বাবে আৰু নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্ভুক্তি জাপনৰ অৰ্থে হুই এটাইট ইতিহাসৰ নীতিত বেৰা অভিজ্ঞ কবি নাট্যকাৰে কল্পনাৰ অসীম বেৰাত তেজা দি নাট্যিক ঘোঁ-কোঁহ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস কৰিছে, বেনে—ভাস্কৰৰ কপালত অকস্মাতে বুড়ৰ উজ্জল জ্যোতি (২য় অঃ ২য় দৃ:) ; সন্তম শক্তিকাৰ কাহিনী ভাস্কৰ ৰাজতে ওজাপালীৰ শীত (৩ৰ্থ অঃ ২য় দৃ:)। অৱশ্যে, ওজাপালীৰ পৰাবলী বচনাৰ সময় সেই বুৰ নহয়। ই কালাতিক্ৰমণ যোৰ।

এই নাটখনিত কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ বিচাৰি উলিয়াবলৈ চান; পত্নিকৈ শিবকিন্তু কোৱাটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। তৃতীয় অৱলম্বিত বৃত্তত বৃত্তিত বৰ্ণন বৃত্তমেধেব সন্তম ভাস্কৰবৰীক বৃত্ত পিতৃই প্ৰাণজ্যোতিসৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত কৰা হয়। কিন্তু এই সিংহাসন ভাঙৰ বাবে সুধাৰৰ অকণো ব্যতৰতা নাটখনিত দেখুওৱা হোৱা নাই। সিংহাসন

পূৰ্বাধিকাৰী হুহিত বৰ্ণাৰ মৃত্যুও স্বাভাৱিক ভাৱেহে হৈছে। তাকৰে তেওঁৰ বোপ আৰোগ্যৰ বাবে ঈশ্বৰক প্ৰাৰ্থনা কৰিছিল। 'গভিৰে হুহিত বৰ্ণাৰ মৃত্যু আৰু তাকৰব সিংহাসন লাভত একো নাটকীয় উৎস বা আকৰ্ষিততা নাই; ই কোনো কাৰ্য্যক্ৰমৰ শীৰ্ষবিন্দু নহয়। অৱন্তীৰাজৰ জন্ম আৰু তেওঁৰ ওপৰত কাৰকপৰ ৰাজ্যতাৰ অৰ্পণ নাট্য কাহিনীৰ 'কলোদ্গ' বা শীৰ্ষবিন্দু বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ, ইয়াৰ বাবে নায়ক-নায়িকাৰ কোনো প্ৰবন্ধ হোৱা নাই। ই অগ্ৰায়সলভ আকৰ্ষিক বল; নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব-পূৰ্ণ দৃঢ় আৰু সজ্জ্বল। বিলাসিনীৰ চৰিত্ৰাৱলভ নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। তাকৰব চৰিত্ৰত দুটা দিশ প্ৰায় সমান্তৰাল ভাৱে ধাৰিত হৈছে—বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰতি অহুৰাগ আৰু হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ দ্বিয়েচাওৰ সৈতে মিজম্ব স্থাপনৰ বিবিধ পন্থা অৱলম্বন। নৱজাত সন্তানক লক্ষ্য কৰি কুমাৰে বিলাসিনীক কৈছিল—“মোৰ আনন্দ যে তোমাৰ মোৰে চিন স্বৰূপে জগতত প্ৰকাশ পাবলৈ এটা ভৱিষ্যত কল্পৰ ব'ল। জগতে ইয়াৰ মৌল নাপায়। কিন্তু প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে তথা সৰোৱৰত ই পছন্ন কলি। গুৰিত কলৰ কালিমাৰে তথা প্ৰেম পৰজ।” (৫ম অঃ :৩য় দৃঃ ১)—এই একেবাৰ উজ্জ্বল বোপেদিয়েই নাট্যকাৰে এই নাট্যখণ্ডিত সাহিত্য বস মাধুৰ্য্যমাৰ অন্তৰালত নাট্য বসৰ গৰিমা স্থাপন কৰিছে বহু পৰিমাণে, বহু কল্পনাৰে, বহু ভৱিষ্যে।

বেণু—দিলীৰ মুক্ত বহিমক হেৰুৱাই মুছলমান ছোৱালী কবেলা অস্থিৰ। শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা বহিমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ গৈ মেহেৰ চিৰদিনলৈ অন্ধ হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। কবেলা আৰু মেহেৰ দুয়ো অসম পাৱহি আৰু আহোম কুঁৱৰী বেণুৰ আশ্ৰয়ত থাকিবলৈ লয়; কবেলাই কবীৰৰ দোহা পঢ়ি অশান্ত প্ৰাণত শান্তি লাভ কৰি দিন কটাব ধৰে। দিলীৰ শত্ৰু সৈন্তাধ্যক্ষ মহবত কবেলাৰ সান্নিধ্য-স্বপ্ন-প্ৰয়াসী আছিল, কিন্তু আশাত নিৰাশ হৈ কালেম দায়ৰ তেওঁৰ বন্ধু এজনৰ সহায় বিচাৰে। কালেমে মহবতৰ পৰা টকাৰ টোপোলা ভেটি লৈ উদ্ভেদ সিদ্ধি কৰিবলৈ গাত লয়। কবেলা ইতিমধ্যে কবীৰৰ দোহা অধ্যয়ন কৰি ধৰ্মপ্ৰাণা হৈ পৰিছে। কালেমে কবেলাৰ ওচৰ চাপিবলৈ সাহ কৰিব নোৱাৰি মোহন-পত্নী বেণুক বলেৰে ধৰি লৈ গ'ল। অন্ধ মেহেৰে অপহৃত্য বেণুক অহুসৰণ কৰিলে। প্ৰাণপ্ৰিয়া বেণুৰ অবেৰণত মোহন বিভত হৈ পৰিল। গায়ে-বুৰে কাপোৰ চাক দি কবেলা বুলি কৈ বেণুক মহবতক সমৰ্পণ কৰি কালেমে তিন জিলিকি মাৰি ধনৰ মোনা লৈ উৰাও হ'ল। মহবত ধৰ্মতীক; তেওঁ বেণুক জীৱন-সম্বন্ধী ৰূপে গ্ৰহণ নকৰি বাতৰ্য জ্ঞান কৰিলে; কবেলায়ো মহবতক লগ পাই “তাই” বুলি সম্বোধন কৰাত মহবতে উত্তৰ দিলে; “তোক দিব আহিছো কবেলা, প্ৰেমৰ প্ৰতিমান স্বৰূপে নহয়। প্ৰেমৰ প্ৰতিমা নাজি পূজা কৰিবলৈ” (৫ম অঃ :৩য় দৃঃ)। মোহনে বেণুক পুনৰ্বাৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিছিল; কিন্তু বহুতো কণা-পাঁখাৰ লিহত তেওঁৰ সপোন ভাঙিল, মোহ-ভজা পীডাছিল। মোহনে ভাবিলে, বেণুৰে বইছাতে নাবী-ধৰ্ম বিসৰ্জন দিয়া নাই। তেওঁ বেণুক গ্ৰহণ কৰিলে। মহবতৰ বাবেই ইচ্ছাকৰ্ম কুলপাহি কবেলা তোপা কলি হব লগীয়া হ'ল।

বেণুক অঙ্গলৰণ কৰোঁতে অত্ন বেহেব এজোপা গছত খুলা ধাই সাংঘাতিক ভাবে আঘাত পাই পৰি থাকে আৰু সেয়ে তেওঁৰ অৱস্থা কপে ক্ৰিয়া কৰে। মৃত্যু তেওঁৰ অন্তিম বাণী ভৱা পল—“আজা, হিন্দু মুছলমান সকলো তোমাৰ সন্তান, যোক তোমাৰ কাৰণে জিহা প্ৰভু।” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

‘বেণু’ পাঁচ-অকীয়া সাৰাজিক নাট। পাঁচ-অকীয়া হলেও একাধিক নতুন ব্ৰহ্ম পৰিচয়। এক ভগৱানৰ সৃষ্টি হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ পটভূমিত নাট-বস্ত্ৰ স্থাপিত। আহোম-সম্পত্তি বেণু-মোহন চৰিত্ৰত স্নেহ আৰু উদাৰতাৰ উজ্জল পৰিচয় পোৱা যায়। হিন্দু হৈও তেওঁলোকে অজ্ঞাত-জুল-শীন লোকক আশ্ৰয় দিছে। স্নেহ আৰু কৰেলাই তেওঁলোকৰ আশ্ৰয় পাইছে স্বস্তিৰ নিশ্বাস মেলায়। স্নেহৰ দ্বা আৰু পৰোপকাৰৰ বৃত্তি প্ৰভীক। মহিমক শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা পক্ষা কৰিবলৈ গৈয়েই তেওঁ চিৰদিনলৈ অত্ন হৈ পৰে আৰু বেণুক চূৰ্জনৰ হাতৰ পৰা বক্ষা কৰিবলৈ স্নেহে প্ৰাণ পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব লগীয়া হয়। “ধনানি জীৱিতকৈৰ পৰাৰ্থে প্ৰাক্ত উৎসৰ্জিত” —এয়ে তেওঁৰ নীতি। ধৰ্ম-চক্ৰ-ধীন হলেও তেওঁ দিয়া দৃষ্টিৰে বীজিমান; জ্যোতিৰ্ম্মান। তেওঁৰ দিয়া দৃষ্টিত ভগৱানৰ স্বাক্ষৰ সকলো সমান। অপছন্দতা বেণুৰ প্ৰত্যাগমন-সংবাদ পাই তেওঁ বেণুক আশীৰ্বাদ দিয়ে, কৰেলাৰ ভৱিষ্যত মঙ্গল কামনা কৰে, আৰু শেষত ভগৱানৰ ওপৰত আত্ম-নিবেদন কৰি ইহ জগতৰ পৰা শেষ বিদায় লব খোজে এই বুলি—“প্ৰভু, খোদাতাজা, নিয়া, তোমাৰ চৰণৰ দাল কৰি নিয়া, ক্ষুদ্ৰ বেহেব তোমাৰ বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডক লয় হওক।” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

লহঙা—লহঙা কুমাৰৰ ছোৱালী, ঘৰৰ অৱস্থা শোচনীয়, স্ত্ৰী কাটি কাপোৰ বৈ জীৱিকা উলিয়াব লগে তাই গোটেই খৰখৰৰ বাবে। তাই কপৰতী, গুপৰতী, সৰ্বাঙ্গ-স্বন্দৰী। গোসাইৰ ল’ৰা নবনাথ তাইৰ কপত মৃত, তাইৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ ব্যাকুল। ইপিনে তাইক মৈমনচিঠীয়াই বলাৎকাৰ কৰে। নবনাথৰ বাপেকে গুপ্ত সন্তান্য মিলনৰ কথা জুঁৱৰি পুতেকক ত্যাগ কৰিলে আৰু নবনাথে পথৰ তিখাবী হৈ চিৰদিনৰ বাবে গৃহত্যাগ কৰিলে। ইপিনে লকা নামেৰে এজনী বিকিবনী ছোৱালী, মাক-বাপেকে তাইক ইচ্ছাৰ বিকড়ে মোহন নামেৰে ল’ৰা এটালৈ বিয়া দিলে। কিন্তু তাইৰ ভাল পোৱা ভাৱ আছিল চেনিৰাম নামেৰে অইন এটা ডেকাৰ সৈতেহে। লকাৰ দাম্পত্য জীৱন অবাঞ্ছিত হোৱা বাবে হা-হতাশৰ মাজেদি অতিবাহিত হব খবিলে। শেষত এদিন অকস্মাতে কেঁচী সাপৰ ধোঁৱত লকা বৃত্ত-মৃত্যু পৰিল।” চেনিৰামে দেখা পাই তাইক কোনোদে ফুলি লৈ বেজাৰৰ হুনিয়াহ চাবিলে; মোহনে সেই মৃত দেখি সকলো কথাৰ সত্তৰ পাই ভঙিত হ’ল। কিন্তু প্ৰতিকাৰৰ উপায় বে একোৱেই নাই।

ই এবনি পাঁচ-অকীয়া সাৰাজিক নাট। প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫৫ খৃঃ। নাটখনিত লহঙা-অৱনাথ আৰু লকা-মোহন কাহিনী দুয়োটাই সমান্তৰাল ভাবে আগবাঢ়ি গৈ একেটা সীমাত অৱ পৰিছে। কোনোটোকে কোনোটোৰ উপকাহিনী বুলি কবলৈ টান; প্ৰতিটোৱেই স্বাধীন পতিত আত্মবিকাশ লাভ কৰাত কাহিনীৰ নাটক-নাটিকা

নিৰ্ণয় কৰাটোও টান হৈ পৰিছে। লক্ষ্য-মোহন, কাহিনীত শ্ৰেয়ৰ জিকৃষ্ণ অৱস্থিত হৈছে তৃতীয় ব্যক্তি চেনিৰামৰ সংযোগত। চেনিৰাম শ্ৰেয়-প্ৰত্যাখ্যাত যুৱক, সেইমতে নবনাথো। নাটখনি বিবহ-বিচ্ছেদাত্মক আৰু কৰুণ-বসন্ত। নবনাথৰ চৰিত্ৰত সমাজ-সংস্কাৰ-মনোভাৱ অতি স্পষ্ট। সনাতন হিন্দু ধৰ্মৰ নিকপ্ৰকপীয়া বেঁহৰ মাজত তেওঁ কোনোমতেই জিষ্ঠি নোৱাৰে। তেওঁ পিতাকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কছাৰী যিকিৰকো শৰণ-ভজন দি উদ্ধাৰ কৰিবলৈ লয়। সেয়েহে পিতাকে তেওঁক ত্যাগ্যপুত্ৰ কৰিলে। নবনাথৰ বচনত নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি নিহিত হোৱাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায় এইখিনিত “হিন্দুৱে সকলোকে এৰি, নীচ জাতিক এৰি, চুলেই চুৱা যোৱা তিব্বাতক পৰিত্যাগ কৰি, অজাতিৰ হাতে খাওঁতাক পৰিত্যাগ কৰি, বিধবাই অলপ পিছলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ভাগৰ মহান্ আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দৌল লাহে লাহে খহাট মাটিৰ সমান কৰিব, হিন্দুক সৰ্বনাশ কৰিব” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। চেনিৰামৰ চৰিত্ৰত বিবহী শ্ৰেয়ীৰ কৰুণ চিত্ৰ চিত্ৰত।

ৰাধা-কঞ্জিলী—কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীদাহ, মোৱামৰীয়াৰ বিহোহ—এই দুটা বিষয়েই এই নাটক কেন্দ্ৰ-বস্তু। কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ কীৰ্ত্তি-কথা জানি-গুনি বিষয়াসকলে হিংসাতেই বোলে তেওঁৰ বংশ “জলম-বটা” বুলি বুৰঞ্জীত উল্লেখ কৰি গৈছে। এয়ে তেওঁৰ অন্তৰত বিষ-ক্ৰিয়া কৰে আৰু ইয়াৰ ফলতেই তেওঁ অসমত বুৰঞ্জীদাহ অভিযান চলায়, বৰবৰুৱাৰ পৰাক্ৰমত মোৱামৰীয়াৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ নিদাকণ অত্যাচাৰ উৎপীড়ন আৰম্ভ হয়; হত্যা-বিভীষিকাৰ ডাঙৰ লীলা চলে। শেষত মোৱামৰীয়াৰ আক্ৰমণত স্বৰ্গদেও লক্ষীসিংহ সিংহাসন-চ্যুত হয় আৰু নাহৰক বজা পতা হয়। আহোমৰ বিৰুদ্ধে কৰা এই যুদ্ধত ৰাধা-কঞ্জিলীয়েও যুদ্ধ ক্ষেত্ৰত আগভাগ লৈ বীৰত্ব দেখুৱায়।

কালীনাথ তামূলী ফুকনৰ ‘আসাম বুৰঞ্জী’ত এই বিষয় দুটা এনে ভাৱে আছে—

‘চকৰী ফেটা’ বুৰঞ্জীত বকতিয়ালৰ ঘৰ জলম-বটা বুলি কোৱা গুনি কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাই নবান্দেশৰ পৰা “বজ্জহৰ মাজুহ আনি দি আচল অহম হয় যেন বুজাই স্বৰ্গদেৱত জনালে, বোলে বন্দী প্ৰধান হৈ থাকোতে এই বেৰুৱা, আগলৈ বা কাৰ ঘৰৰ গুৰি কি লিখি থয় আৰু ৰাজ্যঘৰ বা কোন কথা কেনে দৰে লেখে? এই বুলি বৰবৰুৱাই বহুতো বুৰঞ্জী পুৰি পেলালে।”

মোৱামৰীয়া সকলৰ প্ৰতাপ দেখি ৰাজেশ্বৰসিংহ স্বৰ্গদেৱে তেওঁলোকক নানা প্ৰকাৰে দমন কৰিবলৈ বৃত্ত কৰিছিল। স্বৰ্গদেও লক্ষীসিংহৰ দিনত মোৱামৰীয়াৰ নাহৰ খোৱা আৰু ৰাঘ মৰাণ মুখা হৈ উঠে আৰু বিনা ৰণে খোৱাৰ পুতেক বয়াকান্ত বজা হয়, ৰাঘ মৰাণ বৰবৰুৱা হয়। লক্ষীসিংহক জয়সাপৰৰ বৰদলত “কয়েদ কৰি” ধৰ। তেওঁলোকে বকতিয়ালৰ কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাক খালত দিলে আৰু পুতেক ইতক কাটিলে। কিছুদিনৰ পিছত লক্ষীকান্ত স্বৰ্গদেৱৰ ৰাজত্ব কালতে “বয়াকান্ত বজা আৰু খোৱাক ধৰি সকলোকে মাৰি স্বৰ্গদেৱে নগৰ ললে।”

ভাস্কৰদাসৰ এইখনেই প্ৰথম নাট। ১২১২ চনত ভেট্ট বেতিয়া হুসীয়া ছাজ, সেই সময়তে এই নাটৰ বচনা হৈছিল; নানা বাধা-বিধিদি হেতুকে ১২৬০ চন পৰ্য্যন্ত ইয়াৰ প্ৰকাশ হোৱা নাছিল। ১২২০ চনত গোলাঘাটত বহা অশ্ব ছাজ সন্মিলনত ইয়াৰ অভিনয় হয়; সেই সভাৰ সভাপতি আছিল ডঃ ভাণ্ডাৰদাস।

ই এখনি পাঁচ-অভীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। এসময়ত বাধা-কল্পিণী এগৰাকী জিবোতা বুলি ধাৰণা আছিল আৰু নাট্যকাৰে এই মন্তকে ইয়াত অল্পসংখ্য কৰিছে। পিতৃত ৩: পুৰুষকুমাৰ জ্ঞাণ প্ৰমুখ্যে বুৰঞ্জীবিদ সকলে বাধা আৰু কল্পিণী হুসৰাকী জিবোতা বুলি ঠাৱৰ কৰে। নাট্যকাৰে এই নতুন মন্ত অল্পসংখ্য কৰা নাই।

চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাটখনিত মৰাণ, মোহামৰীয়া আদি দুৰ্জল চৰিত্ৰ সমূহৰ প্ৰতিহে নাট্যকাৰৰ বেছি সহায়ভূতিশীলতা প্ৰকাশ পাইছে। কীৰ্ত্তিচক্ৰ বৰবৰুৱা পৰিত্ৰ, অথচ দুৰ্বল। বাপেকৰ এই দুৰ্বলতা হেতুকে চক্ৰহাস পিতৃ-বিবোধী হৈ উঠে আৰু শেষত বাপেকৰ তৰোৱালৰ আঘাতত পুতেকৰ মৃত্যু হয়। বাধা-কল্পিণী মোহামৰীয়াৰ দাবী-কপিণী দেৱী, মহান্ শক্তি আৰু সাহসৰ প্ৰতীক, “বৰচণ্ডী”। মোহনমালা প্ৰতিহিংসাৰ জলন্ত মূৰ্ত্তি। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজসিংহ’ৰ (১২১৫) প্ৰভাৱ এই নাটখনৰ দুই-এঠাইত কিঞ্চিৎ চকুত পৰে, বিশেষকৈ জয়ধন বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াৰ সৈতে জয়ধনৰ সাদৃশ্য আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিত লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। দুয়োটা চৰিত্ৰ ধেমেলীয়া আৰু দুয়োটাৰে উদ্দেশ্য নাট্যবিনোদ-স্বৰ্গ। আকৃতিত দুয়োজনেই পেটাল, দুয়োজনেই বসাল; ধেমেলীয়া বচনেৰে দুয়োজনেই সকলোৰে মনত বিমল আনন্দ প্ৰদান কৰে, অইন কি, বজা আৰু বজাঘৰীয়া বিষয়াবো। হুন্দৰীসকলৰ সৈতে জয়ধন বৰুৱাৰ “পেটকো নচুৱাই তুলিলে”—(২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য); গজপুৰীয়াৰো এনে “বৰ পেট লেকে” বঙালৰ সৈতে যুক্ত কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হৈছিল (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য)। দুয়োজনেই যুথেষ্ট বৰ বৰ কথা কয়, কাৰ্য্যত ঠন-ঠন মদন গোপাল। দুয়োজনেই নিমাখিত প্ৰাণী বুলি বজাঘৰীয়া শাস্তিৰ হাত সাৰে।

প্ৰেমৰ জিক্ৰুজ অৰন নাট্যকাৰ সকলৰ এটা প্ৰচলিত ৰীতি। এই নাটতো ৰূপহী-চক্ৰহাস-ডেকাকুকন প্ৰেম-জিক্ৰুজৰ তিনি ভূজ।

বদন বৰফুকনৰ দৰে মোহনমালাই জাতি-হিংসাৰ অগনি জলাই দেশ ছাৰখাৰ কৰিলে। বি হাতেৰে বাঘৰক ৰাজ-সিংহাসনত বহুৱাইছিল, সেই হাতেৰেই অজ লৈ বাঘৰক নিহত কৰিলে। হিংসা-ধেম-প্ৰতিহিংসাৰ বীজ অন্তৰত লৈ মোহনমালাই গোটেই জীৱন ৰণ কৰিছিল, কিন্তু ব্ৰাহ্ম হোৱা নাই, জাতি হোৱা নাই; কলিৰ “বন্ধাকৰ” ভেট। নাট্যকাৰে “গোপাল আঠৈ”ৰ ভাও লৈ মোহনমালাক তথা প্ৰতিহিংসা-পৰাধন সংসাৰ কেজৰ যোতা প্ৰতিজনকে উপদেশ দিছে—“চুকাৰ অন্ত নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই। ভোগত শান্তি নাই। ত্যাগত শান্তি, বহাশান্তি।” এই নাটত গোপাল আঠৈ নাট্যকাৰৰ পোপন প্ৰাণ-প্ৰতিনিধি।

## ভালুককাবৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

সৰল সাধাৰণ গল্প তেওঁৰ নাট্যবোৰৰ প্ৰধান সাধ্য; ক'তো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ নাই। অতি আবেগপূৰ্ণ আৰু কাব্যিক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে অৱশ্যে গীতৰ আশ্ৰয় লোৱা দেখা যায়। গীতবোৰৰ ভিতৰত বনগীত, বিহগীত, 'আইনাম, খাইনাম, নিচুকনি গীত, বৰগীত আদিয়েই প্ৰধান; কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আধুনিক গীতো দিয়া হৈছে।

তেওঁৰ গীতবোৰৰ ভিতৰত কিছুমান চৰিত্ৰগত মনোভাৱ-প্ৰকাশক; কিছুমান তথ-গধুৰ আৰু ইন্দ্ৰিয়পূৰ্ণ। চৰিত্ৰগত গীতবোৰ ঠাই-বিশেষে বৈভৱ সঙ্গীতৰ ৰূপ লৈছে; তেনে কবাব প্ৰধান উদ্ভেদ হ'ল অধিক মনোবজক নাটকীয় পৰিবেশ সৃষ্টি। 'বাম্বুগী-কোৱৰ'ত দাৱনী আৰু বহনৈয়ে বনগীত-স্বৰীয়া বৈভৱ সঙ্গীতৰ যোগেদি পৰস্পৰ প্ৰেম-বলিয়া মনটোৰ পৰিচয় দিছে এইদৰে—

দাৱনী— “মুঠি মুঠি কৰি ইকৰা কাটিবি  
ককালত খুচিবি দা;  
গুৰুকো বাখিৰি ডকডকো বাখিৰি  
বাখিৰি আপোনাৰ গা।

বহনৈ— সাগৰে নাগৰ নাগৰে সাগৰ  
সাগৰক গিলিলে মাছে,  
এডাল নলৰ এটা ডুলি  
ভাবো আধাখিনি আছে।” (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

গীতৰ অন্তত পিছ পিনৰ পৰা মনে মনে আহি প্ৰেমিকে প্ৰেমিকাৰ বা প্ৰেমিকাই প্ৰেমিকৰ চকুত থকা দৃষ্ট প্ৰদৰ্শন তেওঁৰ নাট্যবোৰৰ সাধাৰণ বীতি। এই গীতৰ অন্তত বহনৈ পিছ পিনৰ পৰা আহি বাৰম্বাৰ চকুত ধৰে। 'লহঙা'ত লকা-চেনিৰামৰ মাজতো এনে গীত আছে।

লকা— “ব'গৰে জিগিজনি জোনৰে পোহৰ  
ডবাব ভালুকি ভালুকি  
আকাশে আকাশে মেঘ বে উৰিছে  
কোঁৱা হৰিলে কোনে জানকী?  
চেনিৰাম— জীৱন কুমলীয়া লাহনি যৌপিয়া  
কিয়ান থাকিম চাই,

আউতাজ বহুৰবে গাৰে পিৰপিৰা  
আজিটল গুচা নাই।” (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

এই দৃষ্টতে লকাই অইন এটা গীত গাই থাকোতে চেনিৰামে পিছ পিনৰ পৰা আহি লকাৰ চকুত ধৰে।

আধুনিক কুল (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্থ সেৱকৰ সন্মতন পুৰুষাঙ্গলি (দৈৱ ভালুকদাৰ) ৩৫৩

‘বিপ্লৱ’ত অহু-মধুবাৰ্য্যৰ মাজতো এনে গীত আছে—

অহু—

“মই নদীৰ পাৰে পাৰে

কুল গোটাওঁ কোঁচ ভৰি।”

মধু—

মই বিৰিণাৰ আবে আবে

লুকাই লুকাই বাওঁ লৰি।”

( ২য় অঃ ২য় দৃঃ )

ভাৰ-পধুৰ আৰু ইজিত-পূৰ্ণ গীতবোৰ উদাহৰণ তেওঁৰ প্ৰাৰম্ভৰ নাটতে আছে।

‘বাহুগীকৌৰৱ’ত সৰু কুঁৱৰীয়ে কুৰেবে তাহি গৈ থাকোতে পায়—

“সেউতী মালতী মই পহুনিতে কইছিলো

আছিলো চাই বিনন্দ কানাই,

গছৰে কুল গছতে মৰহিল

ভুলনী পাত লেবেলি যায়।”

( ৩য় অঃ ৭ম দৃঃ )

ই সৰু কুঁৱৰীৰ শোকাৱহ ককণ অৱস্থাসূচক।

‘লহঙা’ত লকাই পায়—

“লেহি লেহি তৰা কতনো ভাবিলো।”

( ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ )

এই গীতৰ অন্ততে লকাক কেটী সাপে খোট মাৰিলে আৰু তাইৰ জীৱন-বৰনিকা পৰিল।

‘ভাকবৰখা’ত নটীসৰে পায়—

“পাখিলাহী পৰিলাই.....

বমকজমক কুলৰ সৌৰভ।”

( ১ম অঃ ৭ম দৃঃ )

এই গীতৰ অন্ততে নটীয়ে বাজ্যবৰ্দ্ধনৰ বুকুত কটাৰী বহুৱাই সিজনক মহাকালৰ অভিশপ্তি কৰি চিৰবিদায় দিয়ে।

সতীতৰ বদিকা পান কৰাই তাৰেই আলস্যত হত্যা-বিভীৰিকা আদি বিহুৰ কাৰ্য্য সাধন তেওঁৰ নাটবোৰৰ আইন এটি বৈশিষ্ট্য। ওপৰত উল্লেখ কৰা “পাখিলাহী পৰিলাই” গীত ইয়াৰে উদাহৰণ। ‘বাহুগীকৌৰৱ’ নাটতো চুটিয়া বজাই চুহুকাৰ হত্যা কৰে এনে এটা বৃহত্তৰ—

চুহুকা—“নথি, সতীতৰ কি আচৰিত শক্তি, কি মনোহৰ গৰীৱনী জ্বৰ। এই জ্বৰ অকৰ্ম্মনৰ লগে লগে বৰ্ণীয় ভাৱ, নাচি উঠা প্ৰাণ কলৈ গ’ল, কোন অতীতৰ ভাৱত লয় হ’ল ?

চুটিয়া বজা—লাহে লাহে পিলাচ, ডোবো বাস্তৱ প্ৰাণপ্ৰকীৰ লয় হওক”

( ২য় অঃ ১ম দৃঃ )

গীতবোৰৰ বহু-বেছ প্ৰায়েই প্ৰাকৃতিক সম্পদ : ইয়াৰ ভিতৰত সেউতী, মালতী, লুইত, পানীৰ ওচ, বাগ, বাৰবীয়া, বিহুনী, বতাহ আদিয়েই হয়। “সেউতী-মালতী”



নাম দি 'বাম্বুগীকৌৱৰ'ত সকলুৱাবীয়ে যেনে গীত গাই হুহুনিয়াহ চাৰিছে, তেনে গীতৰ ধনি তেওঁৰ 'অপূৰ্ণ' উপভাসতো পোৱা যায়—

“সেউতী মালতী মই ছৰাৰ কলোঁ।।”

সেইদৰে—

“চিৰিপ্ চিৰিপ্ কবি কাপোৰ ধুই আছিলো চিৰি লুইতলৈ চাই”—গীতৰ ধনি তেওঁৰ 'অপূৰ্ণ' উপভাসতো আছে—

“লুইতৰে বালি বগী ঢকে ঢকী।”

‘ভান্ধব বৰ্খা’ত আছে—

“ঐ! লুইতৰে ডেকা আনি”

( ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ )

‘লহঙা’ৰ প্ৰথম গীতটোৱেই এই পৰ্যায়ৰ—

“লুইতৰ পাৰতে গছৰে শাৰী।”

প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশৰ লগতে অখিৰ-অখিৰ মানৱী জীৱনৰ আভাস পোৱা যায় তেওঁৰ এনেবোৰ গীতৰ মাজতেই। এনেবোৰ গীতেই দাঁতি ধৰে একো একোটি মধুৰ প্ৰেম পট অথবা প্ৰতীক-ধৰ্মী চিত্ৰ। ঐক্লক লীলা সম্বন্ধীয় গীতো, বহু ঠাইত অপ্ৰাসঙ্গিক হলেও, নাটকীয় মাধুৰ্য্য আৰু গান্ধীৰ্য্যৰ বাবেই দিয়া হৈছে।

অনা-অসমীয়া চৰিত্ৰ সমাবেশ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এক লক্ষণ। এনে দুই-এক চৰিত্ৰৰ মুখত হিন্দী বচন প্ৰয়োগ আছে, যেনে, ‘বিলম্ব’ত জমীদাৰ, ‘বেগু’ত কৰেলা, ‘ভান্ধববৰ্খা’ত চৰ্গাৰ ডকাইতৰ মুখত।

তেওঁৰ ঐতিহাসিক নাট মাজ চাৰিখন; চাৰিওখনতে নাট্য বস্তুৰ আদি আৰু অন্ত একে ধৰণৰ। কেউখনৰেই আৱিষ্ট হত্যা-বিভীষিকা আৰু শেষত শাস্তি আৰু উৎসৱ (‘বাম্বুগীকৌৱৰ’ আৰু ‘ভান্ধববৰ্খা’ত অভিব্যক্ত উৎসৱ)।

নাট্যকাৰ ভালুকদাৰ গণভদ্ৰৰ সমৰ্থক; ‘বাইজেই বজা’ তেওঁৰ প্ৰচাৰ-মন্ত্ৰ। তেওঁৰ ‘বিলম্ব’ৰ এয়ে মূল বস্তু। অইন কি, ‘ভান্ধব বৰ্খা’ত বিলাসিনীয়ে ল’ৰা নিচুকাওঁতে যিটো গীত গাইছে তাতো ইয়াৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়—

“বজাবে পাটতে মইনা বহিব,

মুখেতে লব বাইজৰে ধূলি।”

(৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

তেওঁৰ নাট প্ৰায়বোৰেই কাৰ্য্য-প্ৰধান। সেয়েহে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰতি তেওঁৰ কৃষ্টি নাই, চৰিত্ৰৰ বাক-আঁঠুৰ তেওঁ সৰুতে বৰ্জন কৰে, অথচ হ্ৰস্ব পৰিধিৰ মাজতে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰে।

বিবাহান্তৰ্ভেদক হৰ্ষান্ত নাটত ভালুকদাৰৰ বচনা-চাতুৰ্য্য অধিক। কোনোখন নাটতে সম্পূৰ্ণ বিবাহ বা হৰ্ষৰ পূৰ্ণৰূপ দেখা নাযায়। বিবিধ ৰসৰ আংশিক সমাবেশে তেওঁৰ নাটবোৰক ৰস-সামৰণত প্ৰায় একোটা পৰ্যায়তে ধাপন কৰে।

অসমৰ প্ৰাচীন মহাৰাজ-মহাৰাণী-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ হৃদয়ৰ প্ৰেম-ঐতিহ্য পৰিচয়



আছে নাট্যবোৰৰ প্ৰায় প্ৰতিটো চিত্ৰভেদ, প্ৰতিটো ক্ষৰভেদ। প্ৰাক্-ঐতিহাসিক যুগৰ নাট্যকাহিনী (‘ভাস্কৰ বৰ্মা’)ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আধুনিক যুগৰ কাহিনী (‘লহঙা’) পৰ্য্যন্ত প্ৰায় সকলোতে ডেউ ওজাপালী, চুলীয়া, খুলীয়া, দেওখনী নাচ, নটী নাচ, গীত-পদ আদিৰ যোগান ধৰি দেশ-প্ৰেম-বিস্মল বিয়ল অন্তৰংগনিৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

নাট্যকাৰৰ ‘অপূৰ্ণ’ উপস্থাপনত থকা ‘জয়’ নামৰ বলিয়াটোৰ তথাকথিত প্ৰলাপ উক্তি “আজি আক কালি” তথ্যপূৰ্ণ। কালিৰ অসম আজিৰ অসমৰ আদৰ্শ অৰ্থাৎ অতীতক বাদ দি বৰ্তমানৰ উন্নতি পথত হুহুৰিভাৱে বিড়ি লাভ কৰিব নোৱাৰে। প্ৰাচ্যৰ সৈতে পাশ্চাত্যৰ মিলন, বৰ্তমানৰ সৈতে অতীতৰ মিলন, অলম্বীয়াৰ উন্নতিৰ সোণালী সোণাল, ই নাট্যকাৰৰ অতীতৰ মহৎ আদৰ্শ, দেশ প্ৰেমজ উত্তমা অন্তৰংগ শত কামনাৰ শত সাধনাৰ মূৰ্ত প্ৰকাশ।

একেজন লিখক দৈব ভাস্কৰ্য্যৰ বেমেৰৈ এপিনে কৃতবিত্ত ঔপন্যাসিক, অষ্টন পিনে সেইধৰে এজন যশস্বী নাট্যকাৰ। উপস্থাপন আৰু নাট প্ৰায় একে শ্ৰেণীৰ সাহিত্য। তথ্যপি দুয়োবিধৰ মাজত আত্মিক আৰু ভাবগত পাৰ্থক্য আছে। ঔপন্যাসিক ৰূপে ডেউ বিষান বাস্তবধৰ্মী, নাট্যকাৰ ৰূপে ভেনে নহয়, তেওঁৰ নাট্যাৱলীত ভাব-বিশালৰ আধিক্য ব্যাপক।

‘ভাস্কৰ বৰ্মা’ত ৰাছিৰে ডেউৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে প্ৰেমৰ জ্বিত্বৰ ৰেখা ৰায়। এগৰাকী স্তম্ভৰীৰ প্ৰতি দুজন প্ৰেমিক প্ৰতিযক্ষী আকৃষ্ট হয়। তাৰে এজনক বিফল-মনোৰথ কৰি অইনজনৰ প্ৰতি স্তম্ভৰীৰ মন-প্ৰাণ প্ৰেমাফুল কৰি তোলা হয়। কেতিয়াবা নায়ক অথবা প্ৰধান চৰিত্ৰ-বিশেষৰে এই স্তম্ভৰীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ হাহিৰতাৰ পাত্ৰ হৈ পৰে। কেতিয়াবা এই ব্যক্তি-বিশেষেই জ্বিত্বৰ অন্ততম ভূজ হৈ পৰে। ‘বামুণী কোঁৱৰ’ৰ ৰহদৈ উপকাহিনীত ভ্যাণ্ডাম্ৰি, ‘বিলম্ব’ৰ অহু উপকাহিনীত জয়ীদাৰ, ‘লহঙা’ত নবনাথৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত তুলনীৰ। ‘বাধা কল্লী’ত ৰূপহী-চন্দ্ৰহাৰ-ডেকাফুলকন পূৰ্ণজ জ্বিত্ব।

কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ একোটা নাম ‘অনাথ’ তেওঁৰ দুখন নাটতেই আছে—বাধা-কল্লী আৰু ‘বামুণী-কোঁৱৰ’ত। এই নামটোৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ যেন এটি মোহ পৰিলক্ষিত হয়।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ দৃষ্টাৱলী অতি চমু। একো একোটা দৃষ্টৰ মাজতে লখন পট-পৰিৱৰ্তনে কাহিনী বিস্তাৰৰ ওপৰত গভীৰ মনোনিবেশ স্থাপনত কিছু ব্যাঘাত জন্মায়। আনহাতে, এইবোৰে নাটসমূহক বহুখিনি বিয়তত কথা-ছবি-কলা সম্পন্ন কৰি তুলিছে। কথা-ছবি-কল্প, কল্পাৰ বিষয়ে ডেউ দুই-এঠাইত স্পষ্টভাৱে উল্লেখ নকৰিও থকা নাই (‘ভাস্কৰবৰ্মা’)। এই নাটৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃষ্টত দুটা আৰু ৩য় দৃষ্টত পাঁচটা ‘পট-পৰিৱৰ্তন’ দেখুওৱা হৈছে। পঠন-পাঠনত ই কিছু বিবক্তিকজনক হলেও কথা-ছবিৰ শিল্প-কলা-সম্পন্ন হোৱা বাবে দোষীক বুলিব নোৱাৰি। ‘দুই এটা পট’ একেৰাৱে বচন-বিহীন, যেনে, ৪ৰ্থ অঙ্কৰ ৩ৰ্থ পট—“হৰ্ষবৰ্জ্জন আৰু বাজ্যন্ত্ৰী নাৱৰ পৰা নায়ে, সকলো পিনে টুকলি জোকাৰ, শব্দ-বটা বাজে……।” ‘দেখু’ৰ ৪য় অঙ্ক ২য় দৃষ্টত “যেহেৰে পৰি থাকে—ক্লিগৰ বাটেদি এজন মানুহ বকলিত গাই যায়।” ‘বিলম্ব’ৰ ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃষ্টত এটা ‘পট-পৰিৱৰ্তন’ত অনিৰাই

পা ধুইছে, “দেহ প্ৰায় উলল অৱহাভ”—ই দৃষ্ট কথা-হবিব বাহিৰে বহুৱকত প্ৰৱৰ্ণন কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। ‘হবদন্ত’ত দুসীয়াৰ কৃতি কৰা দৃষ্ট শিল্পি ফুকনে হাতীত উঠি প্ৰমা সন্ধান কৰা দৃষ্ট কথা-হবিব হে বিশেষ অদ্ভুত।

বনৰ বোগেদি নীতি-শিকা প্ৰদান কাব্যৰ অন্তত উদ্দেশ্য। নাট-নাটিকা দৃষ্ট কাব্য। কোনো কাব্যত এই উদ্দেশ্য কবিয়ে স্পষ্টভাৱে উল্লেখ কৰে; কোনো কাব্যত অস্পষ্ট হৈ থাকে। নাট্যকাৰ ভাস্কৰ্য্যৰে তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটৰে ঠায়ে ঠায়ে কল্পিত নীতি প্ৰচাৰ কৰাৰ উপৰিও এনে নীতি কনৰ স্পষ্ট উক্তিৰেও প্ৰায় কেইখন নাটৰ পাৰৱৰ্তী নেমাৰি থকা নাই। তেওঁৰ নীতিবোৰ উদ্ধাৰ, তত্ত্ব-গধুৰ, যেনে—

(১) ত্যাগ নীতি—“ভুকাৰ অন্ত নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই ...। বোগত শাস্তি নাই, ত্যাগত শাস্তি, ব্ৰহ্মশাস্তি” (‘বান্ধা-কল্পিণী’ ৫ম অঃ ৩য় দৃষ্ট)। ‘ভাকৰবৰ্মা’তো অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ দেখুৱাই ত্যাগৰ মহিষাক কীৰ্ত্তন কৰা হৈছে নাটখনৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে। কনোজৰ মহামেলত হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ দানৰ অদ্ভুত মহিষা দেখি হিৰেনচাঙে কয়,— “স্তু, ধন্ত ভাৰত সম্ৰাট। আজি বহুজ্ঞাৰে পথৰ তিথাৰী। তোমাৰ কীৰ্ত্তি অজুলনীয়া। তুমি দাতাকৰ্ম স্বৰূপে কলিকালত অৱতাৰ হ’লা” (‘ভাকৰবৰ্মা’ ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃষ্ট)।

(২) সাত্বাত্মক—ভগৱানৰ দৃষ্টিত সকলো সমান। পাপী-নিষ্পাপীৰ পাৰ্থক্য নাই। মাহুৰৰ মাজত মাহুৰৰ পাৰ্থক্য নাই।

“আজ্ঞা! হিন্দু-মুছলমান সকলো তোমাৰ সমান। মোক তোমাৰ কাষলৈ নিয়া প্ৰভু। পাপীক জাপ কৰা প্ৰভু! আজ্ঞা! আজ্ঞা!!” (‘বেণু’ ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃষ্ট)।

“হিন্দুৱে সকলোকে ত্যাগ কৰি হিন্দু ধৰ্মৰ সৰ্বনাশ কৰিলে। হিন্দুৱে সকলোকে এৰি, নীচ জাতিক এৰি, চুলেই চুৱা ঘোৰা তিব্বোতাস পৰিত্যাগ কৰি, অজাতিৰ হাতে খাণ্ডিতাক ত্যাগ কৰি, বিধৱাই অলপ শিহুলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ত্যাগৰ মহান আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দৌল লাহে লাহে খহাই মাটিৰ সমান কৰিব; হিন্দুক সৰ্বনাশ কৰিব” (‘লহঙা’ ৫ম অঃ ৩য় দৃষ্ট)। আত্মজীৱনীত তেওঁ কৈছে, “দুৰ্বলতা ব’ত গোপন ভাব ত’ত; গোপন ব’ত সত্যৰ পৰা বুঝ ত’ত।”

(৩) কৰ্তব্য-নিষ্ঠা—কৰ্তব্যৰ সন্মুখত নাবীপ্ৰেম-সদৃশ আকৰ্ষণো হয়, তুম্হ। ‘বাহুীকৌৰৱ’ৰ ভাণ্ডাৰ্য্যৰ আৰু ‘বান্ধা-কল্পিণী’ৰ ভেকাকুকনৰ চৰিত্ৰত এই নীতিৰ উদাহৰণ দেখা যায়। ভাণ্ডাৰ্য্যৰিয়ে বেতিয়া সৰু কুঁৱৰীৰ সলীত মহিষাত উদ্ধাৰন হ’ল আৰু “তোমাৰ পূজা কৰিয়নে উপভোগ কৰিম” বুলি দোণ্ডোৰোৰ অৱহাভ পৰিল সৰু কুঁৱৰীয়ে কৰ্তব্য সৌখৰ্য্যই তেওঁক ক’লে—“আপুনি বেতিয়াই বেতিয়াই আপোন-পাহৰা হয়; তাৰ আঁকোঁ কৰ্তব্য পাহৰিব।” (‘বাহুীকৌৰৱ’ ১ম অঃ ৫ম দৃষ্ট)। ‘বান্ধা-কল্পিণী’ত ভেকাকুকনে কপাহীৰ সৌখৰ্য্যত মোহ গৈ বেতিয়া “সমস্তৰ সমাধান” বিচাৰে কপাহীয়ে কয়, “চিভা এবক কৌৰৱ সান্ধি নাবী-প্ৰেমৰ কথা ভাবি ব্যাকুল নহব।” (‘বান্ধা-কল্পিণী’ ২য় অঃ ৩য় দৃষ্ট)

কাৰ্ণাটিকৰণ—অসমৰ অতীত কলাকৰ্মৰ পিনে অতিৰিক্ত আকৃষ্ট হোৱা বাবে কোনো

আধুনিক মূৰ্খ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্থ সেৱকৰ সন্তান পুৰুষোত্তম (প্ৰথম চৌধুৰী) ৩৫৩

কোনো ঠাইত তেওঁ কাৰ্য্য-কাহিনীৰ কাল পৰ্য্যন্ত পাহৰি যায় আৰু সেয়ে 'কালাজিহ্না' বোবত পৰিণত হয়গৈ ('ভাৰবৰণী'ৰ কাহিনী প্ৰায় সন্তৰ কটাৰৰ। গতিকে সেই সময়ৰ চৰিত্ৰৰ মূৰত হিন্দী ভাষা বা ওজাপালীৰ পদাৱলী 'কালাজিহ্না' বোব হুৰুদী নোহোৱি)।

## প্ৰসঙ্গলাল চৌধুৰী (১৯০১—)

নীলাধৰ—(১৯৩৩)

অশেষবী—(১৯৩১)

"১৯০১ চনৰ জাহ্নবাৰী সাহেব পহিলা ভাৱিহ প্ৰসঙ্গলাল চৌধুৰীৰ জন্ম হয়। বীৰেন্দ্ৰ সৰস্বতিনি সময় তেওঁ শিক্ষা বিভাগত শিক্ষকতা কৰি কটায় আৰু কেবল বৰপেটা বিভাগীয়াৰ পৰা ১৯০১-০৬ চনত অৱসৰ লয়। সাহিত্য দেখা ভবা দেখেদেখাব প্ৰবল প্ৰেৰণাই তেওঁৰ মন-প্ৰাণ সত্ততে সজাগ আৰু সজ্ঞ কৰি ৰাখি আহিছে। তেওঁৰ যুতুত লগায় বেন উৰি উৰি জলি থকা একুবা জুইৰ উমান পোহা যায়। সেয়েহে 'অৱিকৰি', 'বিত্ৰোহী কবি,' 'নবলিহ' আদি বিশিষ্ট সজ্ঞা কেইটামান সাহসজ্ঞানৰ নামৰ সৈতে জনসন্মানত অভিহিত হৈ পৰিছে। এই প্ৰসঙ্গত তেওঁৰ পূৰ্বৱৰ্তী কবি নাট্যকাৰ অধিকাংশিহি বাৰচৌধুৰীলৈ মনত পৰে। সকলো পৰা নাট্যসাহিত্য আৰু নাট্যকলাৰ প্ৰতি প্ৰথম চৌধুৰী আকৃষ্ট। ৰঙালী নাটকৰ বিকৃত অসৱীয়া ভাঙনি আৰু অভিনয়ে তেওঁৰ বিত্ৰোহী মনটোত প্ৰসন্নতা হাও হাওকৈ জুই জলাই দিছিল। ১৯২০-৩০ চনৰ কথা; সেই জলা জুইৰ জালাত জিটিব নোৱাৰি তেওঁৰ লেখনীৰ পৰা একাধিক নাট ওলায়, 'মোগল বিজয় (অপ্ৰকাশিত)', 'নীলাধৰ', 'অশেষবী'। নাট্য-সাহিত্যৰ লগতে অভিনয়ৰ প্ৰতিও তেওঁৰ অহুৰাগ কম নহয়। কোমল বয়সত শ্ৰীভূমিকাত বক্তৃত কঁকাল ঘূৰাই চৌধুৰীয়ে মৰ্শকৰ প্ৰাণ পুৰণিত কবিলে পাৰিছিল, আৰু শিছলৈ বহু বক্তৃত পুৰুষ ভূমিকা লৈও বক্তৃতা দেখুৱায়। ১৯৭৫ চনত এবাৰ 'বেটুলা' অভিনয়ত তেওঁ চাঁদ সফাগদৰ ভাও লয়। অভ্যস্ত ভাও ললেও, উগ্ৰ চৰিত্ৰ কণাৰণজহে চৌধুৰীৰ কৃতিত্ব সৰ্বজন-বিদিত।

অসৱীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত পৰমৰূপ গোহাঞি বৰুৱা পথ প্ৰদৰ্শক। তেওঁৰ শিছত যি কেইজনো বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিলে তাৰ ভিতৰত প্ৰসঙ্গলাল চৌধুৰীও অন্তৰ্ভুক্ত। 'নীলাধৰ' তেওঁৰ একমাত্ৰ বুৰঞ্জীমূলক নাট হ'লেও, ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ নাট্যপ্ৰতিভা স্বেচ্ছা প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনৰ ৰচনাকাল ১৯২১ আৰু প্ৰকাশকাল ১৯২৩ খৃষ্টাব্দ। অসম বুৰঞ্জীৰ কৰ্ত্তাপুৰ প্ৰসঙ্গ কাহিনী ইয়াৰ মূল ভেটি। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই,—নীলাধৰ অসমত খেন কন্দৰ, খেন বজা। খেন কন্দৰ কন্দৰ বাপৰ সৈতে তেওঁৰ জ্ঞান যতী-পুত্ৰৰ এক অৰৈখ প্ৰণয় গঢ় হৈ উঠে। তেওঁ প্ৰণয়ৰ কথা জনাব পাৰি ককাই যতী-পুত্ৰৰ হত্যা কৰিলে আৰু বুৰঞ্জীৰ এটা ভোমৰলৈ নিৰাশ কৰি প্ৰাণে তেওঁক পুত্ৰকৰ ৰাংলু হুৱালে; ভোমৰৰ অকৃত এনে অসৌকিন বহুতৰৰ, যত্বেৰ পাই বটে-বেকাৰে যতী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু ইয়াৰ প্ৰতিশোধ লবৰ ক্ষেত্ৰে সকাহান কৰিবলৈ হুলি বাজ্য জয়ল কৰি সৌকিন বান্ধুৱা হুৱাইব চাহৰ প্ৰসঙ্গ পালেগৈ আৰু নীলাধৰৰ বিৰুদ্ধে নানান অভিযোগ

তুলি কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিবলৈ তেওঁক আহ্বান জনালে। সেইমতে বাঘছাই সৈতে আহি কমতাপুৰৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। কিন্তু সমুখ বণত জয়ী হব নোৱাৰি গুপ্ত অভিনয়ি অৱলম্বন কৰে। তেওঁ নীলাধৰক কয় যে তেওঁৰ বেগমে বাগীৰ সৈতে সাক্ষাৎ কৰিব খোজে আৰু তাৰ বাবে বজাই বেন অহুমতি দিয়ে। গুপ্ত উদ্বেগ বৃদ্ধিৰ নোৱাৰি নীলাধৰে অহুমতি দিলে আৰু তাৰে সুযোগ হৈ অজয় সৈন্ত ৰাজ-প্ৰাধানত সোমাই ৰাজ্য দখল কৰিলে, কমতাপুৰ ধ্বংস হ'ল। [ জ: 'A history of Assam' E. A. Gait ]. বুৰঞ্জীৰ এই অকাট্যৰ ওপৰত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ বহন সানি কাহিনীটো এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে :—

নন্দ পালকংশৰাজ শেৰ ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্তান। পালকংশৰ শেৰ ৰজা হুৰাহৰ পাটবাগীৰ সন্তান নাছিল। সেইদেখি হুৰাহৰ মৃত্যুৰ পাছত ৰাজপুত্ৰৰ অভাবত নন্দৰ পিতামহে ৰাজ্য দাবী কৰে; কিন্তু তেওঁ আছিল ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্তান। গতিকে তেওঁক জাৰজ আখ্যা দি ৰাজ-সিংহাসনৰ বাবে অযোগ্য বুলি তেওঁৰ দাবী অগ্ৰাহ্য কৰা হয় আৰু কান্তনাথ নামেৰে সাধাৰণ গ'ৰখীয়া ল'ৰা এটাক নীলধ্বজ নাম দি ৰজা পতা হ'ল। লগে লগে নন্দৰ পিতামহক হত্যা কৰা হয়। তেতিয়াৰ পৰা এই সিংহাসনৰ ওপৰত পালকংশৰ বংশধৰ সকলৰ আক্ৰমণ, নন্দৰ আক্ৰমণ। প্ৰাণ্য সম্পদ হেৰুৱাই উপযুক্ত বয়সত নন্দ নীলাধৰৰ বিকছে নানা বড়বস্ত্ৰত লিপ্ত হয়। ইয়াৰ বাবেই তেওঁ নীলাধৰৰ বৃদ্ধ মন্ত্ৰী শচীপাত্ৰৰ ওপৰতো প্ৰতিশোধ লবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞ হৈ পৰে। কাৰণ, কথিত আছে যে নন্দৰ পিতামহক খেন বংশৰ প্ৰতিপালক ব্ৰাহ্মণ বংশৰ চক্ৰান্ততহে হত্যা কৰা হৈছিল আৰু এই হত্যাকাৰীজন আছিল স্বয়ং শচীপাত্ৰৰ পিতাক। বাকীখিনি ৰাছহ কোনো মতে পলাই সাৰে। পিতাকে মৃত্যুকালত হেনো কৈ গৈছিল যে সেই ব্ৰাহ্মণ বংশৰ ওপৰত যথোচিত প্ৰতিশোধ লবই লাগিব। আশুৰাক্য কাৰ্ণাট পৰিণত কৰিবলৈ নন্দ আজীৱন ব্যস্ত। সেইদেখি নাট্যকাৰৰ ভাষাত ক'ব গ'লে, নন্দৰ পাত ব্ৰহ্মপালৰ ভেজ থাকে যানে "জয়-জয়ান্তৰলৈকে তেওঁ শচীপাত্ৰৰ শজ, ব্ৰাহ্মণৰ শজ, নীলাধৰৰ শজ, ধৰ্মপত্নীৰ গৰ্ভজাত প্ৰত্যেক ৰাছহৰে শজ"—(১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃ:)। অন্তৰত প্ৰতিশোধৰ অগনি জ্বলাই নন্দই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি নীলাধৰৰ বিশ্বাসী কৰ্মচাৰীৰূপে থাকিবলৈ লয়। বাগী চক্ৰাৱৰ্তীৰ সৈতে মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰৰ অৰৈখ প্ৰণয় থকা বুলি মিছা অভিযোগ তুলি ৰজাৰ বিশ্বাস জন্মায়। এই অভিযোগতে মনোহৰক হত্যা কৰি শচীপাত্ৰক অজ্ঞাতে তেওঁৰ পুত্ৰৰ মৰহেৰে ভোজ বুটো হয়। ভোজনান্তত এনে এটা গুপ্ত বহস্ত্ৰৰ সন্তান পাই শচীপাত্ৰ ৰং আৰু বেজাৰত কিংকৰ্তব্য-বিমূঢ় হৈ উঠে আৰু এই গুপ্ত হত্যাকাৰী নীলাধৰ বুলি ভাবি তেওঁৰ বিকছে আক্ৰমণ চলাবলৈ গোঁৰৰ বাঘছাই হুছেইন চাহৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰে। তেওঁৰ কথাবোৰে হুছেইন চাহে চক্ৰান্ত কৰি সিংহাসন অধিকাৰ কৰে আৰু নন্দক প্ৰখ্যু্য কৰি কেইজনমান বিয়াৰ সহায়ত কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰে। নীলাধৰক হত্যা কৰা হয়। বাগী চক্ৰাই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি ৰজাক সহায় কৰিবলৈ ধৰ্মক্ষেত্ৰলৈ

আহোতে মুহূৰ্ত্তমুখত পৰিব লগীয়া হয়। মুহূৰ্ত্তৰ ঠিক আগ মুহূৰ্ত্ততেহে বজাই হুজিব পাৰিছিল যে চক্ৰা নিৰ্দ্ধোৰী আৰু এই সবলোৰোৰ বড়বড়ৰ মূলত নন্দ। শচীপাণ্ডয়ো শেষ মুহূৰ্ত্ততেহে গুপ্ত বড়বড়কাৰী নন্দৰ সন্ধান কৰে। কথাৰ সন্তেৰ পায় আৰু নন্দৰ বধ কৰি নিজেও চিৰদিনলৈ চকু মুদে।

নন্দ :—নাটখনত কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নন্দৰ চৰিত্ৰ বোঝাকৰ। পান বংশৰ শেষ বজা হুৰাহৰ উপ-পত্নীৰ সন্তানৰ নাতিপুত্ৰ নন্দ নিঃসন্তানৰ পৰা বঞ্চিত হৈ আজীৱন নীলাচৰৰ বিকটে, শচীপাণ্ডয় বিকটে সংগ্ৰাম কৰে। এখনকৈ বজাৰ ভিতৰত, বাজপৰিয়ালৰ ভিতৰত বিবাদ-বিসম্বাদ সৃষ্টি কৰি, শিহুত বাহিৰৰ পক্ষ আক্ৰমণৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰি, নীলাচৰক লবংগে ধৰে, এয়ে তেওঁৰ মূল অভিপ্ৰায়। ইয়াকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবৰ বাবে তেওঁ নন্দকী চক্ৰপুৰৰ নন্দাশীৰ বেষ্টেৰে গোবৰ নবাবৰ ওচৰলৈ পঠিয়ায় আৰু কনভাৰ্চ আক্ৰমণ কৰিবলৈ আহ্বান জনায়। ভৱানী-মন্দিৰলৈ এদিন যেতিয়া অকস্মাতে মনোহৰে ললিতাক লগ ধৰিবলৈ যায়, ললিতাৰ লগত তেওঁৰ সখীয়েক চক্ৰাও আছিল। তালৈ বজাকো ছল কৰি চৌ-দোলাভাৰীৰ হুতুৰাই নিয়াই মনোহৰৰ সৈতে বাণীৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ অভিযোগ তুলিবলৈ নন্দই চেষ্টা কৰে। নন্দই বজাৰ আগত কয় যে “মনোহৰে বোলে অসমৰতো গোপনে মহাপাণ্ডয় অন্তঃপুৰতো সোমায়।” ললিতাই মনোহৰলৈ লিখা এখন প্ৰেমপত্ৰ আৰু এডাল মণিও নন্দই হাত কৰে আৰু তাকে নীলাচৰক দেখুৱাই মনোহৰৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত কলহ সানিবলৈ চেষ্টা কৰে ( ২য় অঙ্ক ৭ম দৃঃ )। প্ৰতিটো বিষয়তে বজাৰ বিশ্বাস জন্মে। শেষত নন্দই মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ এটা অভিসন্ধি কৰে। বজাৰ চকল মুহূৰ্ত্তত নন্দই মনোহৰৰ শাস্তিৰ বাবে আদেশ-পত্ৰ এখনত বজাৰ নামাঙ্কিত কৰে আৰু নিজে তাত দণ্ডদেশ লিখে—মনোহৰৰ বধ হব লাগে আৰু তাৰ হাঙ্গৰ বান্ধি শচীপাণ্ডক খুৱাব লাগে ; কাৰীচৰণক কয় যে খোৱাৰ শেষতহে দণ্ডদেশখন সন্মীক দেখুৱাব। মৃগয়াক্ষেত্ৰৰ শিবিৰত বজাৰ অজ্ঞপতিত এনে বীজ্যস বংশস কাৰ্য্য সম্পাদিত হৈ গ’ল। “পৰব পুতেকৰ জীৱন ব্যৰ্থ কৰি, তাক সংসাৰৰ ভায়া অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি, মাহুৰক মাহুৰৰ শাৰীৰ পৰা নবাই দি মাহুৰে মাহুৰৰ সৰু হুলে হুলে থাই আছিল; যি তাৰ বিকিং প্ৰতিশোধ আছিল নিশে।। শিঙা পিড়ামৰ নকল। তোমালোকৰ দেহ হাঙ্গৰ যেন হুতুৰা শচীপাণ্ডক আজি মিত্ৰৰ পুতেকৰ মনোহৰে হুতুৰা হুতুৰা, খাব হুজিলো” (৩য় অঙ্ক ৪র্থ দৃঃ)। কনভাৰ্চৰ বাজবংশ আৰু আক্ৰমণ বংশৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবৰ হুল দিহাৰি বজা, নন্দৰ প্ৰতিশোধ পৰা এটা মুকলি হ’ল। নন্দৰ আদেশ মতেই শচীপাণ্ডক নন্দৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ-পৰাৰণ হৈ উঠে। নন্দৰ অভিসন্ধিৰ প্ৰতি চক্ৰাও কণ্ঠ ধাৰণ কৰিলে যে তেওঁৰ প্ৰতি বিবানী নন্দকী চক্ৰপুৰৰ শেষত তুলি দিহৈ হুতুৰা নন্দৰ প্ৰতি পৰিচয় দি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ উঠাই দিলে। কনভাৰ্চ বজাই প্ৰতিশোধ লবলৈ ইচ্ছা কৰে,

নন্দৰ কোনো কথাকে অবিবাস কৰিব নোখোজে। ইও নন্দৰ চক্ৰান্ত আৰু চাতুৰ্য্যৰ পৰিচায়ক যথোন। নন্দৰ কাৰ্য্যই চুড়ান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰাত চক্ৰকুমাৰেও নন্দৰ বিৰুদ্ধবাদী হৈ উঠিল। কালীচৰণৰ হৃদয়ই চক্ৰকো নন্দই হত্যা কৰায়। নন্দই নিজে পৈ গৌৰৱ বানছাহৰ আগত সঁচা-মিছা বহুতো কথাব জাল তৰি শচীপাত্ৰৰ সৰু লৈ বানছাহক সঠিককৈ কমতাপুৰলৈ আনি ৰাজ্য ধ্বংস কৰে। হিংসাৰ অগ্নিভিত্তি জলি-পুৰি ব্ৰাহ্মণ হৈও শচীপাত্ৰই পুত্ৰ নন্দক প্ৰতিহিংসাৰ বজ্জাত আহুতি দিবলৈ বৰণ কৰে। কমতাৰ অতুল ৰাজশক্তি দেখি বেতিয়া ৰাজছাহে বৃদ্ধ জয়ৰ আশা পৰিত্যাপ কৰে, এই নন্দই হে ডেওঁক পুনৰ বৃদ্ধ কৰিবলৈ অল্পপ্ৰেৰণা দিয়ে। শেষত নিজে প্ৰাচীৰত উঠি এখন দুৰাৰেদি নীলাধৰ আগবাঢ়ি আহি নন্দক কৰায়ত্ত কৰিলে। ডেতিয়াও নন্দই নীলাধৰক অত্যাচাৰ কৰিবলৈ হাত দাঙে আৰু কাপুকৰৰ দৰে পিছ পিনৰ পৰা আক্ৰমণ কৰি আহত কৰে। আজীৱন মনোহৰক লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি বাৰ্ষ হৈ শোক-দগ্ধা পাগলিনী-প্ৰায় ললিতাৰ হাতত ধৰিবলৈকো নন্দই কুৰ্ভাবোধ কৰা নাছিল। সতী ললিতাৰ হাতত পিচাচে শেষ আঘাত পাই বাগবি পৰে আৰু শচীপাত্ৰই তবোৱালেৰে বগিয়াই প্ৰতিহিংসা চৰিতাৰ্ধ কৰে। নন্দৰ প্ৰতিহিংসা পূৰ্ণ হল; কমতাৰ ধ্বংস-কুপৰ পিনে নিৰাক্ষণ কৰি ডেওঁ ভৱিষ্যদ্বাণী কৰিলে— “বেতিয়ালৈকে যাহুহক যাহুহ বুলি, আপোন বুলি অহুতৰ নকৰিবা, জন্মৰ কাৰণে, অৱস্থাৰ কাৰণে, হীন বুলি উণেকা কৰি থাকিবা, ডেতিয়ালৈকে এই নন্দৰ আত্মাই ধুমকেতুৰ দৰে বুলে বুলে দেখা দি থাকিব, তোমালোকৰ আনন্দৰ হাটত মহামাৰী বিলাব।” বৃহতে নন্দ প্ৰতিহিংসাৰ জলন্ত প্ৰতীক। ডেওঁৰ গাত আছিল “শিৱানন্দ বুদ্ধি, ৰাঘৱ লোলুপ দৃষ্টি, সাপৰ বিষ নিৰ্বাস, ভিৰোডাৰ ভ্ৰংগ-হত্যাৰ বিভীষিকা।”

শচীপাত্ৰ—শচীপাত্ৰ সবলমতি, উৰাব-ছয়ৰ আৰু বজাৰ একান্ত অল্পপত যন্ত্ৰী। ডেওঁৰ বিশ্বাস, নীলাধৰ কোমল বয়সতে বেতিয়া এনে এজন জয়ক বজা হৈ উঠিছে, ডেওঁ ভৱিষ্যতে গোটেই ভাৰতবৰ্ষৰ ইতিহাসতে এজন অশ্বিতীয় বজা স্বৰূপে খ্যাতি অৰ্জন কৰি থাকিব পাৰিব। বজাৰ পূৰ্ববদ-বিজয়-বাৰ্তা শুনি ডেওঁ আনন্দত ইমান উজ্জ্বল হৈ পৰে, যে সেই আনন্দ-উৎসৱ পালন কৰিবলৈ বেতিয়া দিন ছিৰ কৰা হ’ল, খবৰৰ বাবে ডেওঁৰ আক্ৰমণ সক্ষিত বি সাহায্য ধন-বস্তু আছিল, সকলোখিনিকে ৰাজহাভু হুৱীতিৰ ওচৰত অৰ্পণ কৰি দিলে। ৰাজ-মাতুৱে বেতিয়া সোধে—“ডেওঁ আৰু তোমাটো থাকিল কি?” যন্ত্ৰীয়ে উত্তৰ দিয়ে—“একবিধা পতীৰ তৃপ্তি।” বৃদ্ধ যন্ত্ৰীৰ এই একেধাৰ উক্তিৰে ডেওঁৰ ৰাজতন্ত্ৰৰ হুগতীৰ আন্তৰিকতা নিহিত হৈছে। ইয়াতে বৃদ্ধ হৈ হুৱীতিৰেও কয় যে ডেওঁৰ সকলোখিনি বন্ধ-খলকাৰ গোটাটো শচীপাত্ৰৰ সোঁৰ প্ৰতিবা এটা সজাই সিংহাসনৰ আগত দৈব দিব (১২ অঙ্ক ৪র্থ বৃহৎ)। ৰাজ-বিদ্ৰোহৰে ডেওঁ কৰ্ত্তব্যকৰ বিশ্বাস-ভাজন, কৰ্ত্তব্যপৰায়ণ আৰু প্ৰিয়পাৰ্শ্বী; এনে এজন বিবৰান ওপৰতো নন্দই প্ৰতিহিংসাৰ হোম তুলিবলৈ হুল গঢ়িলে; বাকীৰ প্ৰতি অতিশয়

এখনানন্ত বজাৰ ব্যক্তিকান্ত অৱস্থাত যেতিয়া তেওঁৰেই এখন চিত্তিত হৈ পৰে আৰু  
বিবৰালকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি নীলাধৰক সজাৰ কবি হিমে এই বুলি যে—“বাক্য  
বাক্যবী তেওঁ নিজৰ সংঘত হাতলৈ” আনিব লাগে (২য় অঙ্ক ৩য় দৃষ্ট)। পুৰুষোত্তম  
অৰ্জবিত হৈও নন্দৰ মুখে নীলাধৰেই এই হতাৰ কৰ্ণধাৰ বুলি আনিব পাৰিও, তেওঁ  
গোনতে প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ হোৱা নাই, নীলাধৰক কহাহে কবিত্তে। নন্দৰ সৰল  
উক্তি-প্ৰত্যুক্তিতহে তেওঁ শেষত প্ৰতিশোধৰ বীজ লৈ পোকলৈ ৰাজ্য কবিবলৈ বাধ্য হয়।  
তথাপি দেশ-প্ৰেমৰ এৰল প্ৰবাহে তেওঁক বৰাই টানি আনে নিজ দেশৰ পিনে;  
নিজ দেশৰ মোহিনী চিত্ৰ হুঁৱি তেওঁ মতলীয়া হৈ পৰে। তেওঁ কয় “মোৰ ছোৱালী  
নাই, কমতাপুৰেই মোৰ ছোৱালী। আজি মই হিন্দী হৈ ক্ৰমেইক লৈ কতক  
শত্ৰুৰ মুখত পেলাই দিওঁ?—আৰু কবলৈ কথা নোলাগ—নীলাধৰো মোৰ পুত্ৰভূক্ত  
আছিল”—(৪র্থ অঙ্ক ২য় দৃষ্ট)। একৰাজ নন্দৰ উচটনিতহে তেওঁ প্ৰতিহিংসাৰ জুই  
জ্বলিলে, শত্ৰু হৈও নন্দহে এই বজাৰ ছোৱালী, বজাৰ পুৰোহিত; নন্দ বাজক, শচীপাত্ৰ  
বজমান। পাঠান সৈন্ত আহি যেতিয়া কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিব ধৰে, তেতিয়াও  
শচীপাত্ৰৰ কল্পনা বাজ্যত তাহি উঠিছে কমতাব সোণৰ প্ৰতিমাখনি, কমতাব ৰূপছটাৰ  
মোহন মুকতি এটি। বিদেশীৰ আক্ৰমণত বনেশৰ ভৱিষ্যত অৱলৈ তেওঁৰ মুখ মলিন  
কৰি পেলাইছে, কমতাব ভৱিষ্যত অৱকাৰৰ কথা হুঁৱি তেওঁ চকুপানী টুকিছে—  
“হুদিন পিছতে তয়ো বাবি, ময়ো যাম।”

শচীপাত্ৰৰ প্ৰতিহিংসাত ৰোজ বস নাই, বীতংস বস নাই, আছে কৰণ বসৰ  
কোবাল সৌভ। দয়া আৰু চেনেহৰ অকোমল পৰশে তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ সূঁচিক স্তান  
কৰি পেলাইছে। তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰতিধাৰ কথাকেই যেন তেওঁ জোৰেৰে  
ক'বাবৰ পৰা টানি আনি জোঁতাক উন্নয়। তাক তেওঁ যেন কওঁ-নকওঁক অতি  
কঠোৰেহে ব্যক্ত কৰে। পুত্ৰ-শোক আৰু কমতাব আসন্ন বিপদত তেওঁ অৱলিঙ প্ৰাণী  
দৰে ছট্‌কটাই তবণি নোপোৱা হৈছে। গতিকে তেওঁৰ মুখত বিবোৰ প্ৰতিহিংসাৰ  
বচন ব্যক্ত হৈছে, প্ৰতিধাৰ বচনেই যেন অস্বাভাৱিক, প্ৰতিধাৰ কথাই যেন তেওঁৰ  
মুখত অস্বাভাৱী, অশোভনীয়। “গোক পকৰা নিৰিশেষে ল'ৰা-ডেকা, বুঢ়া, মতায়াইকী  
সকলোকে বধ কৰিবা। যবে যবে জুই দিবা, হুৱাবে-হুৱাবে কুঠাৰ মাৰিবা।”  
(৪র্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃষ্ট)। প্ৰতিধাবেই যেন বিবোধাতাস অলঙ্কাৰ বৃত্ত বিকৃত উক্তি; অৱি-  
প্ৰজ্ঞানিত কমতাব ভাৱৰ সূঁচিৰ মাজত যেন তেওঁৰ পুত্ৰ মনোহৰৰ ৰূপটিকে তেওঁ  
বাবে বাবে দেখা পায়। তেওঁৰ আটাইবোৰ উক্তিৰ মাজত মনোহৰ এবাৰ উক্তিতহে  
প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰকৃত বীজ নিহিত হৈছে; সেয়ে হ'ল, যেতিয়া তেওঁ নন্দৰ নিজৰ মুখ  
পৰাই নন্দৰ পৰিচয় পালে; নন্দই যেতিয়া ক'লে “মই পাল বংশৰ বংশধৰ, হুৱাহব  
উপপত্নীৰ সন্তান” তেওঁ ভংগৰাং গবজি উঠিল—ভইয়েই সেই জাৰজ! কানন্দ—  
জাবজ, সৰাধৰ পাণৰ প্ৰতিমূৰ্তি, তাক নিমূল কৰাত পাণ নাই” (৫য় অঙ্ক ১য় দৃষ্ট)।



নীলাক্ষ—নীলাক্ষৰ পূৰ্বে আছিল গ'বৰীয়া ল'ৰা কান্ধনাথ; সৌভাগ্যক্ৰমে নীলাক্ষৰ নাম লৈ কালক্ৰমত কমতাপুৰৰ ৰাজসিংহাসন অধিকাৰ কৰে। শাসনকাৰ্য্যত তেওঁ হৃদয়, কিন্তু স্বভাৱ-চৰিত্ৰত শাস্ত-সৰল। তেওঁৰ সৰলতাৰ স্বৰূপ লৈয়েই নন্দই বাণী চক্ৰাৰ ওপৰত মিছা অপবাদৰ চেকা মানি চক্ৰাৰ নিৰ্দলক চৰিত্ৰৰ ওপৰত সন্দেহৰ বীজ বপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। নিৰ্দোষী নিৰ্মাণিত মনোহৰকো তেওঁ সন্দেহৰ চকুৰে চাবলৈ বাধ্য হ'ল আৰু শেষত দণ্ডদেশ লিখিবলৈ নন্দক তাৰ দি আদেশ-পত্ৰত তেওঁ আগতে চহী দি থলে। ৰজাৰ এই কণ দুৰ্জলতাৰ স্বৰূপ লৈয়ে নন্দই তাৰ চুই অভিনয় চৰিত্ৰাৰ্থ কৰে, মনোহৰক হত্যা কৰা হয় আৰু তাৰ মঙহ ৰাতি পিতাকক খুউৱা হয়। নন্দৰ সকলো বহুস্ত এদিন সাধুচৰণে ৰজাৰ আগত প্ৰকাশ কৰা সত্ত্বেও প্ৰথমতে তেওঁ সাধুচৰণৰ কথাত পতিয়ন নগ'ল। তয় আৰু সন্দেহৰ চাকুনিয়াত পৰি নাটকীয় কাহিনীৰ শেষৰ পিনে তেওঁ নিশ্চিন্ত মুক্তি হৈ পৰা যেন দেখা যায়। নন্দই সৰ্ববিধিনিষ যুল বুলি শেষত তেওঁ জানিব পাৰিলেও, অজ্ঞতাপ-দগ্ধ নীলাক্ষেৰে তেনে এটা দুৰ্দ্ধান্তৰ ওপৰতো দণ্ডবিধান কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিলে আৰু সকলো নিজৰ দুৰ্ভাগ্য বুলিয়েই কিঞ্চিৎ সাধুনা লাভ কৰিলে। যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰত চক্ৰাৰ মৃত্যুত তেওঁ দাৰ্শনিক পণ্ডিত এজনৰ দৰে ভাবে - "জন্ম সপোন, মৃত্যু সপোন, সৃষ্টি সপোন।" জীৱন-মৰণৰ বাৰধান তেওঁ যেন গাহৰি যায়। পাঠান সৈন্তই যেতিয়া নগৰ আক্ৰমণ কৰে, তেওঁ মুঠেই সজ্ঞত হোৱা নাই। বৰক, নিৰ্বিকাৰ ভাবে যুদ্ধ দৃশ্য চাই চাই অলৰ-অচৰ হৈ থিয় দি আছে। অৱশ্যে শেষত ফৰিমে যেতিয়া তেওঁক অস্ত্ৰ ত্যাগ কৰিবলৈ অজ্ঞবোধ কৰে তেওঁ শত্ৰু সৈন্তক সমুখ সংগ্ৰামলৈ আহ্বান কৰি তেওঁলোকৰ লগত নিয়মিত ৰূপে যুদ্ধ কৰে। কিন্তু শেষত শত্ৰু সৈন্তই ৰণ-নীতি লজ্বন কৰি তেওঁক পিছ কালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰে আৰু তাতে তেওঁৰ মৃত্যু হয়।

'নীলাক্ষ' গহীন ট্ৰেজেডি। আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ভাষাৰ গান্ধীৰ্য্য আৰু ৰাক্যৰ অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্য আদি ট্ৰেজেডিৰ বহিৰঙ্গ গুণবোৰে কাহিনীৰ বিষাদ বৰ্দ্ধনত অবিহণা যোগাইছে। হাস্তবস মুঠেই নাই বুলিলেও হয়। ট্ৰেজেডিৰ ৰীতি অটুত বখাত কেনেবাকৈ অৰুণ ব্যাঘাত হয় বুলিয়েই নাট্যকাৰে হাস্তবসৰ টোপা এটাও ইণ্ডাত পৰিবলৈ দিয়া নাই বুলিব পাৰি; ১ম সংস্কৰণত হাস্তবস সমূলি নাই, ২য় সংস্কৰণত অৱশ্যে ছুই-এঠাইত যি অৰুণ দিছে সিও নগণ্য। ওজৰী ভাষাৰ মাজতে ছুই-এঠাইত লিখকে ইচ্ছাপূৰ্বক ছুই এটা অপ্ৰচলিত শব্দ প্ৰয়োগ কৰি আৰু ইচ্ছাকৃত বানান বিভ্ৰাট ঘটাই পাঠক বা শ্ৰোতাৰ মনত খুত লগাইছে, যেনে—"চখু" (চকু), "শিৰিলা" (শিকিলা), "ভাৰা" (ভৰা), "মালাধাৰি আধা পাৰ্ধা" (পৰ্ধা) ইত্যাদি। ভাষাপিও এই কণ দোষে নাটকৰ গুণ-পৰিমা মুঠেই ধৰ্ষ কৰিব পৰা নাই। অসবীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এখন সাৰ্থক ট্ৰেজেডি; নাটখনৰ ভাষা বহু ঠাইত অলঙ্কাৰ-পূৰ্ণ; উদাহৰণ—সাধুচৰণে যেতিয়া ৰজাক কয় যে যুদ্ধত নন্দক হয় বধ, নহয় বন্দী কৰিবই



আধুনিক হুন (নাট-প্ৰসব) —সজীৱ সেৱকৰ স্তম্ভৰ পুশাংলি (প্ৰায় চৌবুৰী) ৩৫৯

লাগে, ভেটিয়া নীলাবৰে কথাবাবৰ এতিয়াও কমে গছীয়াই উত্তৰ দিয়ে—“কুল সাধুভাৰণ।  
এটা চাকিৰ জুয়ে ভোমৰ সৰ্ব্ব পুৰি ছাই কৰিছে। চাকিটো ছবাই দিলে জোআৰ  
সকলো উলটি আহিবনে, নাই তাৰেই কিবা শাস্তি হব?” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

কমতাৰ ধ্বংস-লীলালৈ চাই চাই শটীপাজ্জই অস্তৰ-বহিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে  
এইদৰে—

“কমতা! কমতা! সোণৰ কমতাপুৰ। .....কালে ভোম চুলিত ধৰিলে।  
ছহিন পিছতে উয়ো বাৰি, ময়ো বায়; কটল? কোনে জানে! জলা ছুইড পানী  
ঢালিলে ছুই বা কটল বায়! পানীয়েই বা কটল বায়। ...ধাক্কিৰনে এটা মৰ্ণদাহী  
বিষবাপৰ তপত হুমুনিয়া...সন্ধ্যা নামি আহিছে; ছহিন পিছতে সেই মৰ্ণদাহৰ ওপৰেদি  
সন্ধ্যা ভাৰা ছটা হব, স্বৰ্ঘাই আহি এই স্তম্ভৰ ওপৰেদি নীৰৱে গুচি যাব, আউসীৰ-  
আছাবে যুত্যা-পয়া পাতিব” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

সজীৱ-বচনাত নাট্যকাৰ পাঠকত, প্ৰায় প্ৰতিটো ভাৱাৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ তেওঁ  
চৰিত্ৰসমূহৰ বচনৰ উপৰিও সজীৱক খালম কপে লৈ দৃশ্য একোটা বসাল কথা দেখা যায়।  
১ম অঙ্কৰ ১ম দৃশ্যত অতি প্ৰভাৱ-কালত শাস্ত বসব ক্ষুৰণ কৰিবলৈ কৰিয়ে বচন-প্ৰসঙ্গত  
ৰাক্ষস কুমাৰ সকলৰ মুখত এটা গীতৰ গৱতাৰণা কৰিছে—

“এই স্তম্ভৰ, এই মনোহৰ,  
এই উজ্জল বৰণী,  
নৱ পৰিয়ল, শত শত মল  
গন্ধ বিধুৰ ধৰণী।”

গুপ্ত প্ৰেৰণী মনোহৰৰ সৰু লাভৰ আশাত বন্দিনী হৈ ললিতাই অকলে অকলে বহি  
এটি শূদ্ৰাৰ বসান্ধক গীত গাইছে,

“ওবদি ল’ অসমী তই  
আহিছে ভোম বৰ।  
সপোন পুৰীৰ ফুলৰ কোঁৱৰ  
কপৰ মধুকৰ” (২য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)।

অইন কি, বসপ্ৰবাহ প্ৰবল কৰিবৰ উদ্দেশ্যে কোনো কোনো ঠাইত নাট্যকাৰে অল্পপৃষ্ঠ  
পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখতো গীত সংযোগ কৰিছে; যেনে—বৰদেখৰ হৃদ্ধ-ক্ষেত্ৰৰ শিথিলত থাকিও  
মনোহৰৰ যেতিয়া বৰলৈ বনত পৰে, তেওঁৰ প্ৰেৰণী ললিতালৈ বনত পৰে, নাট্যকাৰে

সৈন্তনকলৰ মুখতেই বিকসী মনোহৰৰ মনোভাব সৰ্বদল সসীত এটাৰ বোধদেখি প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—

“বনে বনে কঁপে হিয়াৰ ডল্লী,  
আহিছে মিলন দিন।  
আকুল চিত্ত কৰিছে বৃত্তা  
বাজে কি নবীন বীণ।”...

(১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

সৈন্তন মুখত বৰ্ণাৰ্জনত এই গীতটোৱে শোভা পোৱা নাই। তথাপি বস উদ্বেকৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সসীতৰ প্ৰতি কেনে বোহই তাৰেই পৰিচায়ক। সসীতৰ এনে প্ৰয়োগ ‘নীলাম্বৰ’ৰ পূৰ্ববৰ্তী নাট্যকাৰ সকলেও কৰি নৈ গৈছে (‘পদ্মনাথ পোহাঞি বকৰা,’ চন্দ্ৰধৰ বকৰা,’ শৈৱ ভালুকদাৰ’ আদি আখ্যা দ্ৰষ্টব্য)।

‘নীলাম্বৰ’ৰ ওপৰত চেক্সপিয়েৰৰ ‘ওথেলো’ আৰু ৰিজেন্সলালৰ ‘চন্দ্ৰপুত্ৰ’ৰ হৈ কিছু পৰিচ্ছে। ‘ওথেলো’ৰ ইয়াগোৰ-চৰিত্ৰৰ সৈতে নন্দৰ চৰিত্ৰৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য নষ্ট।

অপেক্ষাবী :—সৰগৰ অপেক্ষাবী এগৰাকী, নাম বীণা। সৰগৰ মূৰবাজ জয়ন্তই তেওঁক মনে-প্ৰাণে ভাল পায়। ইপিনে সপোন-কৌৰৱ আৰু সপোন-কুঁৱৰীৰ প্ৰভাৱত মৰ্জ্য কৰি চিত্তই সপোনতে এদিন বীণাক দেখা পাই বিশ্বয়-বিমুগ্ধ হয় আৰু তেওঁক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। জয়ন্তই জোৰ কৰিও বীণাৰ প্ৰেম লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। সেই বাবে বীণাক তেওঁ অভিলাপ দিলে এই বুলি যে তাই বৰ্ণচূত হ’ব, দুষ্টিহীন হ’ব। বড়িয়ে দয়া কৰি পোৱাল বীণত বীণাক বন্ধাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। চকুৰ দীপ্তি নাই বৰিও, বসন্তৰ প্ৰভাৱত তেওঁৰ মন বাতে সদায় প্ৰকৃত হৈ থাকিব পাৰে, তাৰ ব্যৱস্থা কৰা হ’ল।

অপেক্ষাবী বীণা এতিয়া মৰ্জ্যামত। এদিন যাজনিশা চিত্তই তেওঁৰ সীত ভনি সীতৰ ছব অহুসৰণ কৰি গাৱিকাৰ অহুসন্ধানত বাব ওলায়। তেওঁ গৈ পাডালপুৰীৰ অন্ধ গুহাৰ ভিতৰত উপস্থিত, বীণাই তেওঁক দেখি আকোৱালি লব খুজিলে। তাতো জয়ন্তই অভিলাপ দিলেই যে ছয়োৰে দেখাদেখি হ’লেই, মিলন হ’লেই ছয়ো শিলা-মুঠিলে ৰূপান্তৰিত হ’ব। চিত্তই ওপতাত বহি সন্মানিত ধ্যান কৰিলে। সন্মানিত সন্তই হৈ বব দিলে—“ধন্ত তুমি চিত্ত। মাহু হৈ আজি দেৱতাক পৰাজয় কৰিলা। মাহাক জয় কৰিলা .....লোৱা তোমাৰ সাধনাৰ ঘন, বীণাক হিয়াৰ ছবিৰ লগত মিলাই ধোৱা।” (৩ৰ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। জয়ন্ত আহি মাহু চিত্তৰ আগত পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি, বীণাৰ চকুৰ হেৰোৱা জেউতি ঘূৰাই পালে। বীণাক জয়ন্তই ‘ভনী’ বুলি সৰ্বোদয় কৰি চিত্তৰ সৈতে হোৱা মিলন-মহোৎসৱত আনন্দ আৰু সহায়কৃতি প্ৰকাশ কৰি ক’লে—“বোৰ বৰত পৃথিৱী হলেও, বৰ্ণৰ স্বৰ সঁজুৱা তোমাৰ আগত মুকলি হক।”

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সত্যীৰ্ণ দেৱকৰ সচক্ষন পুস্তাৱলি ( প্ৰথম চৌধুৰী ) ৩৩১

প্ৰথমলাল চৌধুৰীৰ ছয়োখন নাটৰ শ্ৰেণীগত আৰু বিষয়গত পাৰ্থক্য আছে। 'নীলাচৰ' ষ্টেজেতী আৰু বৃহত্তীহুলক; 'অপেশ্বৰী' কমেডি আৰু প্ৰতীকধৰ্মী, কাল্পনিক। প্ৰথমখন পক্ষৰ স্তনীৰ্ণ নাট, উপকাহিনী, উপনায়ক, নায়ক-নায়িকা সম্বন্ধিত; বিত্তীয়খন চমু, ভিনি-অকাৰীয়া, একেটা মাথোন কাহিনীমূলক, বাহুল্যবদ্ধিত। এনেবোৰ পাৰ্থক্যৰ ভিতৰতো নাট্যকাৰৰ নাট বীতিৰ ছই এটা বৈশিষ্ট্য চমুত নপৰি নেথাকে।

চৌধুৰীৰ নাট্যকলাৰ বৈশিষ্ট্য—সপোন বহুতই তেওঁৰ ছয়োখন নাটতে কল্পনা মাধুৰীৰ বহণ সানে। তেওঁৰ কাল্পনিক প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই সপোনত পৰম্পৰ দেখাবেনি হৈ বা এজনে আনজনৰ ছায়। মুক্তি দেখা পাই, মিলনৰ অগণি প্ৰেমবিহ্বল হৈ পৰে। 'নীলাচৰ'ত মনোহৰে ললিতাৰ ছায়ামুক্তি দেখি, কোষল কণ্ঠৰ গীত এটি শুনি প্ৰেমসীক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে; এনে অৱস্থাতে বড়বড়কাৰীৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু হোৱাত কৰণ দৃষ্টটোৰ কাৰণ্য হুণ্ডে গঢ় হৈ যায়। 'অপেশ্বৰী'ত চিত্ৰই বীণাৰ মুক্তি দেখে, গীত শুনে, বীণাঘো সপোনত দেখা প্ৰেমিকৰ মুক্তি হুইবিয়েই গীত গায়—

“সপোনত পালো

সপোনৰ চৰি

সপোন আঁকিলো হিয়াতে.....”

নাটকীয় কাহিনী একোটাৰ অলৌকিক পৰিণতিত নাট্যকাৰে সপোনৰ কোলাতেই আশ্ৰয় লৈ হয়তো এটি ছমুনিয়াহ চাবে; নহয়, এটি বিবাদ-বিননি গীত গায়। বাজিয়াৰ কোলাত মূৰ ধৈ নীলাচৰে মুছক্কেত বেতিয়া মৃত্যু বৰণ কৰিলে, তেতিয়া বাজিয়াই কৈ উঠিল—“গ’ল। সপোন সপোনত মিলি গ’ল, প্ৰেমে মৃত্যুৰ গলত ধৰি অমৰ সমাধিত ময় হ’ল” ( ৫ম অঙ্ক ৩য় দৃষ্ট )। 'অপেশ্বৰী'ত সপোন-কাহিনীৰ অলৌকিক পৰিণতি একাধিক। চিত্ৰই প্ৰিয়াক খান কৰি কৈছে—“হয়তো সপোনেই গৈ আৰু সচিহ্নত পৰিণত হব পাৰে।” গীত—

“সপোনত আহোঁ মই, সপোনত ভাহোঁ মই” ( ২য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃষ্ট )।

সপোন-কল্পনাত মাধুৰ্য্য আছে সঁচা, কিন্তু 'অপেশ্বৰী' নাটত তাৰেই আতিশয্য হোৱাত ই কিছু গধুৰ হৈ পৰিল, বস-প্ৰাৱণতো বাধা নপৰি থকা নাই। স্বৰ্গৰাজ্যৰ সূখ শান্তি বৰ্ত্তালৈ নমাই আমি নাট্যকাৰে বি লৌকিকতাৰ পৰম দিবলৈ সমৰ্থ হ’ল, সপোন আৰু মায়-মৰীচিকাৰ আতিশয্য সংযোগ কৰি সেই কল লৌকিকতাত অলৌকিকতাৰ জাল তৰি লৌকিকতাৰ জিলিঙনিটোকেহে আকৌ স্পষ্ট কৰি দেখুৱালে। এই বিষয়ত এই নাটখনিত উৰা-অনিকল্প কাহিনীৰ সৈতে, বিশেষকৈ সপোন-সন্ধান বিষয়টিত, কিংকি সাদৃশ্য দেখা যায়।

বাহুৰে বাহুৰক প্ৰাণ্য অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি অহা সত্য কেৱল 'নীলাচৰ' নাটৰ কাহিনীৰেই নহয়, বিখ ইতিহাসৰ পাতত এই সত্যৰ হাজাৰ উদাহৰণ জিমিকি আছে। আইন ব্লেগে, অসমৰ 'কোৱৰ বিদ্ৰোহ'ৰ মূল সূত্ৰ অৱলম্বন কৰিলেই দেখা যায় কিয়ৰে পৰম্পৰ হিংসা, ক্ৰোধ আৰু উচ্চ আকাঙ্ক্ষাৰ বশবৰ্ত্তী হৈ, বাহুৰে বাহুৰক

ভাৰ যথাযোগ্য ভাষা দাবীৰ পৰা অপসৰণ কৰিছে, নিজৰ অডীট সিদ্ধিৰ বাবে অস্তায় অপকৰ্ষ কৰি ৰাজ্যৰ অনিষ্ট সাধন কৰি আহিছে। ‘নীলাধৰ’ত কবিৰ সামাজিক দৃষ্টিপাতত এই মহাকাল সত্যই উদ্ভাসিত হৈ মহা আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে, কবিয়ে চকু বিৰ কৰি ব লাগি চায়—মাহুহে মাহুহৰ কিদৰে অপায় অমৰলব সৃষ্টি কৰে, সম্ভ্ৰাদায়গত বিবেচ আৰু কলুষ-কালিমাৰ অনল জলাই থাওৱ দাহৰ ইচ্ছন যোগায়! সেয়েহে ঐতিহাসিক নাটৰ মাজতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে জাতীয় কবি জনাই চীৎকাৰ কৰি উঠে—  
“ভগৱান সকলোৰে। ব্ৰাহ্মণ, নাভাবিবা কেৱল ময়ে দোষী, দোষী তুমি, দোষী তোমাৰ পিতৃপুৰুষ, দোষী তোমাৰ সমাজ, দোষী তোমাৰ সংস্কাৰ, দোষী তোমাৰ শাস্ত্ৰ, দোষী তোমাৰ ধৰ্ম।” (৫ম অঙ্ক ৭ম দৃশ্য)

‘অপেক্ষাবী’ নাটত কবিয়ে সামাজিক বীতিৰ ওপৰত প্ৰতীকৰ যোগেদি দৃষ্টিপাত কৰি নীতি আহৰণ কৰিছে এইদৰে যে ভাগ্যৱান জনে মৰ্ত্যতে স্বৰ্গৰ অমিয়া পান কৰিব পাৰে, ৰাহিত ফল লাভ কৰি চিৰদিন সুখ-শান্তিৰে জীৱন অতিবাহিত কৰিব পাৰে।

হাত্তবসৰ অভাৱ স্তেওঁৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। ‘অপেক্ষাবী’ কমেডি হলেও, তাত হাত্তবসৰ সংযোগ নাই।

সেইদৰে অপ্ৰচলিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু অন্তৰ্দ্ধ বানান দুয়ো খনতে অলেখ আৰু নাট্যকাৰৰ ইচ্ছাকৃত।

### বিনন্দ চল্ল বকৱা (১৯০৫—)

পাৰ্ধ-সাৰথি (১৯৩৩)

খৰাইঘাট (১৯৩৭; ‘আৱাহন’)

বেঙেনা বহুত (১৯৩৪; ‘বৰদৈচিলা’) টি-টি-হেই (১৯৩৮; ‘বৰদৈচিলা’)

গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ বিনন্দ বকৱাই ভালেমান দিন জাজী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু শেষত সেই স্কুলতে প্ৰধান শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হয়। গল্প পঞ্চ-নাট আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো শাখাতে বকৱাৰ লেখনী সমানে চলি আহিছে। ‘মহাৰাজ নৰনাৰায়ণ’, ‘ৰাজহান’ আদি গ্ৰন্থ ৰচনা কৰি অসম সাহিত্য সভাৰ পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত বকৱাই ‘শম্ভৱনি’, ‘প্ৰতিধ্বনি’ৰে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰ নিনাদিত কৰি দৃষ্টকাব্যৰ যোগেদিও পুৰাণ-ঐতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বীৰ-বীৰাধৰণা সবৰ ৰূপ-গুণ দেখুৱাই অসমীয়া জাতিক ধন্ত কৰিছে। এবাৰ অসম সাহিত্য-সভাৰ সভাপতিৰ আসন অধিকাৰৰ সন্মান লাভ কৰিও ভাষা-জননীৰ সেৱা কৰিবলৈ সুযোগ পাইছে।

স্তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘পাৰ্ধ-সাৰথি’ ভাৰত-প্ৰসিদ্ধ কুকৰ্জে ৰণৰ ছয়মহা পকাৰ চিত্ৰ। এই ৰণৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে অসমীয়া নাট কেবাখনো ৰচনা হৈ গৈছে, যেনে, ‘জয়ন্ত-ৰথ’, ‘অতিমহা-ৰথ’, ‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’, ‘বৈদ্যসংহাৰ’, ‘জীৱৰ শৰণদা’ আদি। ‘পাৰ্ধ-সাৰথি’ সমগ্ৰ কুকৰ্জে ৰণৰ সাৰাংশ-প্ৰায়

আৰু এই বিষয়ত ই অভুল হাজৰিকাৰ 'সুৰুক্ষেত্ৰ' (১৯৩৬)ৰ প্ৰায় সমতুল্য। মহাভাৰতৰ 'উত্তোপ পৰ্ব'ৰ মূল বিষয়-বস্তুৰে নাট্যকাহিনীৰ 'মুখ'-চিত্ৰ নিৰ্মিত কৰা হৈছে। বণ আৰু হোৱাৰ লগে লগেই শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনৰ, তথা পাণ্ডৱ পক্ষৰ সহায় ('পাৰ্শ্ব-সাবৰি') হব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে আৰু সেই মতেই সুৰুক্ষেত্ৰৰ ধ্বংস পৰ্য্যন্ত, দৃঢ় ৰূপেই হওক, নতুবা অদৃঢ় ৰূপেই হওক, তেওঁ সমস্ত কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰি পাণ্ডৱ সকলক বৰজৰী হোৱাত সহায় কৰে। গহীন পৌৰাণিক পৰিৱেশত ৰচিত হলেও, কেইটামান চৰিত্ৰ অসমীয়াৰ তেজস্বীৰূপে নিৰ্মিত হোৱা বাবে, নাটখনি বহু বিষয়ত অসমীয়া-সমাজ-গম্ভী হৈ পৰিছে। দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত বিষয় বীৰৰ লক্ষণ আছে। শ্ৰীকৃষ্ণ কুট চক্ৰাক্ত দুৰ্য্যোধনে কোটি নাৰায়ণী সেনাৰ সাহায্য লাভ কৰি হৰ্ষ-বিজ্ঞান হৈ বণক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিলে; পাণ্ডৱক "সূচ্যগ্ৰ মেদিনীও নিদিও" বুলি প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হ'ল। এইদৰে শেনটো যেন হৈ বণক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰি, শেষত কেঁচাটো যেন হৈ উলটি যাব লগীয়া হোৱাত, "সঙ্গাৰণা পৃথিৱীৰ অধীশ্বৰ" দুৰ্য্যোধনৰ মুখ শুকাই টেমি যেন হ'ল। ধঙে-বেজাৰে হাতৰ গদা মাটিত দলিয়াই, এহাতে সজ্জৰ বাহত ধৰি, এহাতে চকুপানী টুকি তেওঁ কয়, "সজ্জ! মই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰৰ পৰা পলাই আহিছো.....পিতৃ-মাতৃ অধৈৰ্য্য হৈছে, অন্তঃপুৰত কান্দোনাৰ বোল উঠিছে। পুত্ৰ-শোকত ভাৱমতীয়ে কান্দিছে" (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)। অশ্বখামাৰ প্ৰতি তেওঁৰ অন্তিম কালৰ বাণী "সুৰুক্ষেত্ৰত পিও নিবলৈকো কাকো নথলে। হায়! মোৰ বংশ নিৰ্বংশ হবলৈকে ইমান আনন্দ হৈছিল। মোৰ এয়ে শেষ।" নাটখনত দুৰ্য্যোধনৰ এয়ে শেষ বচন আৰু ইয়াতেই তেওঁৰ চৰিত্ৰাৱলম্ব শেষ বিদু; দুৰ্গত দান্তিক দুৰ্য্যোধন আকাশ-লজ্জী আকাশজ্বাৰ শোকাৱহ পৰিণতি, দুৰ্জয় দুৰন্ত দুষ্ট মনৰ কৰণ নিফলতা। ইয়াৰ আগতে ৰচিত অসমীয়া কোনোখন নাটতে দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত এনে শোকাৱহ ৰূপ দেখা নাযায়।

নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত আছে বৈতালিকৰ গীত, তৈবৰীৰ গীত, নগৰৰ গাভৰু সকলৰ গীত, আৰু আটাইতকৈ আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ 'সন্ত'। সন্তৰ চৰিত্ৰত হাঁহি-ধেমালিৰ মিঠা মিঠা উপকৰণৰ অভাৱ নাই। সন্তৰ অশান্ত মনত নৰ্ত্তকী কেইজনী "বাধিনী", "কেচাইখাটী"; ইপিনে আকৌ সেই কেইজনীকেই তেওঁ বুকৰ "কলিজা", "পেমলতা-ভেমলতা-আকাশীলতা" বুলি সাৱটি ধৰে। এই একেজন সন্ত মহাপণ্ডিতো; সেয়েহে তেওঁ এঠাইত গীতা মহাশাস্ত্ৰৰ উপদেশ-ধনিও ছুতনাই থকা নাই, বোলে "সুখ কৰি যবিলেও সন্তোষ, জীলেও সন্তোষ" (২য় অঃ ৮ম দৃঃ)। এবাৰ আকৌ বণশিত্ত শুকান হু এটা মাৰিও বণক্ষেত্ৰত ডেও দিয়ে, ইপিনে আকৌ গাভৰু তৈবৰীইতক দেখা পাই তাহাঁতৰ সৈতে ঘৰখন পাতিবলৈও মন মেলে।

'ব'বাসী'ৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰে অইন এটা মনোহৰ ৰূপ আৰোপ কৰিছে। তেওঁ ব'বাসীৰ ৰূপে বণক্ষেত্ৰত হুবি-হুবি শেষত নিজকে নিজে "অজব অমৰ মহাকাশ" বুলি পৰিচয় দিলে। কুন্তী-ব'বাসীৰ কথোপকথন এই প্ৰসঙ্গত মন কৰিব লগীয়া—

“ব’বাগী—সকলো নিমিত্ত মাৰ্ঘোঁ মই সকলো ধনসলীলাৰ মুখত আছো।

কুন্তী—আপুনি যদি ঘাই, সাক্ষাৎ কৃষ্ণকণী ভগবন্তৰ আৰম্ভক কি ?

ব’বাগী—ময়ো তেওঁৰ ভৃত্যমাত্ৰ……সোঁৱা দেখিছা মহান জ্যোতি, তাত সকলো লীন গৈছে ( ওপৰত জ্যোতি কপৰ বিচিত্ৰ আবিৰ্ভাৱ। সকলো খব্ লাগি চাই থাকে। ব’বাগী গুচি যায় )।

কুন্তী—নিষ্ঠুৰ কাল পলাই গুচি গ’ল” ( ৫ম অঃ ৮ম দৃঃ )।

বৰ্ণকেত্ৰত আত্মীয়-স্বজনৰ বিৰুদ্ধে অস্ত্ৰ লব লগীয়া হোৱাত মোহ-প্ৰাপ্ত পাৰ্ধৱ প্ৰতি পাৰ্ধ-সাৰথিৰ যিখিনি কৰ্ম-যোগৰ উপদেশ, সি অতিশয় দীঘল হোৱাত কল্পিত নাটকীয় চমৎকাৰিত্বৰ হ্ৰাস হৈছে বুলি নকৈ নোৱাৰি। কিন্তু কৃষ্ণই যেতিয়া বিধ্বংস প্ৰদৰ্শন কৰে অৰ্জুনৰ মোহ ভঙ্গ হ’ল; তেওঁ হাতত গাণ্ডীৰ তুলি ললে আৰু ভৈৰৱ মিনাদে গীত জুৰিলে—“কাল কবালে গ্ৰাসে চৰাচৰ। কম্পিত আজি যত দেৱ-নৰ।” এই দৃশ্য স্তম্ভৰ নাটকীয় শৈলী-সম্পন্ন।

শৰাইঘাট :- “এদশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়” এই অমোঘ মন্ত্ৰোচ্চাৰণ কৰি এদিন শৰাইঘাটীয়া মহাভৈৰৱ বীৰ লাচিত বৰফুকনে নিজ মোমায়েকৰ ডিঙিত তৰোৱাল বহুৱাই বৰ্ণ জয় কৰিছিল, অসম দেশ বঙালৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰিছিল। অসম-ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ এই কাহিনীকে ভিত্তি কৰি পোন প্ৰথম গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ ( ১৯১৫ ) আৰু বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ ( ১৯১৫ ) নামৰ পূৰ্ণাঙ্গ নাট দুখন ওলায়। বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘শৰাইঘাট’ এই বিষয়ৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট। প্ৰথম গৰাকীয়ে বুৰঞ্জীৰ বৰ ঘৰত কালনিক প্ৰেমপটৰ বৰপীৰা পাৰি ছদ্মবেশী চৰিত্ৰক বহুৱালে, আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আদৰ্শ দেখুৱালে। দ্বিতীয়জনে বুৰঞ্জীৰ কাহিনীক হাত্তবসৰ চুপহিত ভৰাই চিটি-পজৰ যিনিয়ত কাহিনী প্ৰকাশ-শৈলী অৱলম্বন কৰিলে। বিনন্দ বৰুৱাৰ নাটত আকৌ বুৰঞ্জীৰ মূল বিষয়টো গোঁণ আৰু কালনিক প্ৰাসঙ্গিক বিষয়সমূহে মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰা দেখা যায়। তলত উল্লেখ কৰা এই তিনিটা প্ৰাসঙ্গিক বিষয় নাট্যবস্ত্তৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰৰূপে প্ৰতীয়মান হয়—

(১) চিত্ৰসেন বৈবাগী—নাট্য কাহিনীৰ প্ৰাৰম্ভতে লাচিতৰ স্বৰ্গদেৱৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি লোৱাৰ লগে লগেই ছয়বেশী পালী সেনাপতি চিত্ৰসেন বৈবাগী বৈশেবে জীয়েক বন্তীক লগত লৈ, “হাতী হেৰুৱালো লিহিৰী বনতে” শীৰ্ষক গীত ফাকি গাই, সংসাৰ-বিবাগৰ হুমুনিয়াহ চাবে। অথচ, আগতে হৈ যোৱা অসম-যোগল যুদ্ধৰ চিত্ৰসেন এজন বীৰ যোদ্ধা হৈ।

(২) বিশ্বাসঘাতক জিলোচন—ইতিহাস-বৃত্তান্তৰ কিঞ্চিৎ অশ্ৰুপতিৰ লগে লগেই আমাৰ দৃষ্টি বিশেষ ভাবে আকৃষ্ট হয়—জিলোচন নামৰ এটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতি। জিলোচন কোঁৱৰৰ চাউল খাই পাণ্ডৱৰ গুণ গোৱা অঘাইভং লোক। ইয়াত সি যোগলৰ ধন খাই সিহঁতক অসমীয়াৰ বৰ-সজ্জা সম্পৰ্কীয় ভাৱৰ বাতৰি ভাৱে যোগাই আছে; ইপিনে

পানীহুকনৰ জীয়াৰী লীলাকো অৰুণায়িনীৰূপে লাভ কৰিছিল উজ্জ্বল হৈছে, অতিসজ্জিত লিপ্ত হৈছে। কিন্তু লীলাই পানী সেনাপতি নিত্যনাৰায়ণকহে পোপৰে ভাল পায়।

(৩) বন্দী-মনোহৰ উপকাহিনী—নাট্যাকৰণৰ তৃতীয় চিত্ৰ বন্দী-মনোহৰ উপকাহিনী। অসম-মোগল যুদ্ধ চকুৰ দৃষ্টি হেৰুৱাই আজীৱন অন্ধ হৈ সংসাৰ নিকাৰ ভূমি থকা এজন বৃদ্ধ সৈনিকৰ পুত্ৰ মনোহৰ। মনোহৰো সৈনিক; মোগলৰ শিবিৰত বন্দী হৈ আছিল আৰু বন্দীও বিচাৰি গৈ সেই শিবিৰতে মোগলৰ কবলত পৰি বন্দ হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। পাতকৰ প্ৰেম-চুম্বকে ষট্ৰনাচক্ৰত মনোহৰক আনি শিবিৰতে তেওঁৰ ওচৰ চপালে।

বৃদ্ধীৰ সতেজ চৰিত্ৰ লাচিত আৰু বামলিংহ নাটকত কীৰ্ত্তি, নিভেজ, নিশ্ৰুঙ। বৃদ্ধ-সংক্ৰান্ত বৃত্তান্তসমূহ অতি সংক্ষেপ ভাবে দেখুৱাই ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰাসংগিক বিষয়সমূহতে নাট্যকাৰে প্ৰধানভাবে মনোনিবেশ কৰিছে আৰু কবি-শিল্পীভুলত তুলিকাৰে আত্মমূলিক বিষয়ৰ চৰিত্ৰাৱলী আদৰ্শৰ সাঁচত ঢালি বংচতীয়া কৰি তুলিছে। অন্তিম কালত মনোহৰে আদৰ্শ বাঁহৰ দৰে সমুখ সংগ্ৰামত অপিয়াই জন্মভূমিৰ নাম স্মৰিব প্ৰাণভাগ কৰিলে, চিৰ-প্ৰেমসী বন্দীৰ নাম লবলৈও পাহৰা নাই। বন্দীয়েও সতী-সাক্ষী ভাৰতীয় বমণীৰ চানেকি দেখুৱাই, “মোৰ জীৱনে যথেষ্ট মনোহৰ আৰাধ্য দেৱতা” এই বুলি বিহ খাই জীৱনৰ শেষ বস্তু হুঁহুৱালে; লগে লগে নিত্য-লীলাৰ শুভমিলন বাঞ্ছা কৰি আশীৰ্বাদ দিলে “তোমালোকত হৰ-পৌৰী বসন্তি হক।” বিশ্বাসঘাতক ত্ৰিলোচনে ধৰা পৰি শাস্তি তুলিলে; এই চৰিত্ৰৰ যোগেদি ছুটৰ দমন দেখুৱাই, বসপাত্ৰত শাস্ত্ৰীয় নীতিৰ সম্পদ স্থাপন কৰা হৈছে। বৃদ্ধীৰ বণক্ষেত্ৰ নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিত ধৰ্মক্ষেত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত হ’ল, জাতি-বিজাতিৰ মহান আদৰ্শতই মহামিলনৰ স্থান ৰূপে ৰূপায়িত হ’ল, য’ত নাই উচ্চ-নীচ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ, য’ত নাই উচ্চ-নীচৰ ক্ষুদ্ৰ ব্যৱধান। এই প্ৰসঙ্গত নাট্যকাহিনীৰ সামৰণি পটৰ শেষ ছোৱালৈ চকু ফুৰালেই কথাৰাৰ ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰিব—

“লাচিত—পবিত্ৰ শৰাইঘাট, য’ত মাতৃভূমিৰ ৰক্ষাৰ নিমিত্তে সহস্ৰ সহস্ৰ অসমীয়াই বুকুৰ ভেজ ঢালিবলৈ পিছ হোঁহক নাই, য’ত মনোহৰৰ নিচিনা আত্মী আৰু বন্দীৰ নিচিনা পত্নীৰ এৰাএৰি হৈছে। এই শৰাইঘাটৰ পৃতিয়ে ভৱিষ্যত অসমীয়াক অতুপ্ৰাণিত কৰিব……(চৈয়দ হাচানক দেখি) আপুনি কোন ?

হাচান—মই মুছলমান। ভয় নাথাক। মুছলমান যদিও…… সামান্য তীৰ্থযাত্ৰী মাত্ৰ, বিশ্বাস কৰক।

লাচিত—বিশ্বাস নকৰিবৰ কোনো কাৰণ নাই।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান একেজন ঈশ্বৰৰে সৃষ্টিত। মাহুৰৰ হাজত থাকোন পাৰ্থক্য। ঈশ্বৰ সিয়ান ঠেক নহয়।

লাচিত—আপোনাৰ নাম কি ?

হাচান—মোৰ নাম চৈয়দ হাচান।

লাতিত—আপুনি চৈয়দ হাচান। আপোনাৰ নিৰ্বাসন পৰ্য্যন্ত সকলো কথা শুনিবো।  
হিন্দু বুলি আমাক বিপ নকৰিব।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান ক্ৰমে একতা-পাশেৰে বন্ধ হৈ আহিছে। এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু আৰু মুছলমান দুবুলি মাহুহে এই দেশৰ সকলো মাহুহক এটা মাজ জাতি বুলি ভাবিবলৈ বাধ্য হব। তেতিয়া হিন্দু আৰু মুছলমান দুয়ো পোট খাই হব ভাবডবাগী।

লাতিত—ঠিক কথা বীৰ, এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু-মুছলমান নিৰিশেষে সকলো অসমীয়াই নিজৰ জাতীয় গৌৰৱ বক্ষা কৰিবলৈ হয়তো এই শবাইঘাটেতে পোট খাব।”

লাতিত-হাচানৰ এই কথোপকথনত নাই শবাইঘটীয়া অসমীয়া সৈন্তৰ কথা, নাই বিপ্লৱী যোগল বাহিনীৰ কথা; আছে মাৰ্খোঁ সৰ্বভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ এটি সুমহান আদৰ্শ, নাট্যকাৰৰ অতি হেপাহৰ, অতি আদৰৰ কল্পিত মানস চিত্ৰ।

‘বেঙেনা বহুত’ আৰু ‘টি-টি-হেই’ হাতৰ থকুৱাতি-মৰা গাৰ্ভলীয়া বসাল চিত্ৰ। দুয়োটাতে নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা আছে, বস-পৰিৱেশন শক্তিৰ আধাৰ আছে। শব্দৰ ইন্দ্ৰজাল তৰিও বেজবকৰা প্ৰযুখ্যে ছুই-চাৰিজন নাট্যকাৰে এসময়ত হাত্তবলৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। ‘টি-টি-হেই’ নাটতো এই লক্ষণ চকুত-লগা। গহীন নাট ‘পাৰ্শ্ব-সাবধি’তো এনে প্ৰচেষ্টাৰ আভাস ঠায়ে ঠায়ে পোৱা যায়। কুকৰ্জ বণাকনৰ পাতিৰ আলিবাটত তিনিটা চিকাৰীয়ে বিপুল ধন ঘটাব কথা জুৰিবি ইহি ইহিয়েই বিস্তৃত হ’ল এইদৰে—

১ম চিকাৰী—হেৰ’ সোপাসোপ

২য় „ — „ বোকাবোক

৩য় „ — বেলবেলীৰ মাকে আজি ভাল পাব মোক” (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

সেইদৰে ‘শবাইঘাট’ নাটতো বণক্ৰোড়ত অন্ধ সৈনিকৰ পৰিচালনাত এমখা সৈন্তই পড়ৰ মুখত এটা ডাঙৰ খুটা পুতিব ধৰা দৃষ্টত শব্দগত বসাবাৰটোলৈ আধাৰ চকু পৰে—

অন্ধ—ভৱাহাটীত।

সৈন্তদল—হেইহে।

অন্ধ—জঙ্গিল বুজ।

সৈন্তদল—হেইহে।

অন্ধ—হবিল বঙাল।

সৈন্তদল—হেইহে।

অন্ধ—সোপাসোপে।

সৈন্তদল—হেইহে।

অন্ধ—হ’ল বন্দী।

সৈন্তদল—হেইহে।

অন্ধ—উঠিল ইবাৰ।

সৈন্তদল—হেইহে।”

(২য় অঃ ৩য় দৃঃ)।



১৯১৫ চনত ৰচিত গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘সাঁচি বৰুকন’ আৰু বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘পৰাইবাট’ৰ উল্লেখ-উদ্ধৃতি দেখা যায়। সংগ্ৰহত তাকৰ হলেও, এই দুয়োখন নাট বিনন্দ বৰুৱাৰ বিনন্দীয়া অৱদান, যেনেদৰে চুটি নাট দুখনি তেওঁৰ নিদানৰ মাজত।

### আনন্দ চক্ৰ বৰুৱা (১৯০৭ খৃ: —)

বিজয়া—(১৯০২ খৃ:)

বন-বনৰী—(১৯০৪ খৃ:)

বিসৰ্জন—(১৯০৩ খৃ:)

কৰ্ণো কুঁৱৰী—( ? )

কমতা-কুঁৱৰী—(১৯০০ খৃ:)

\* বীণাধন—( ? )

অপ্ৰকাশিত নাট পঞ্চমী—[‘বাহী সন্নিৱৰ্ত্তিত’ অতিৰীতি বৃত্তান্ত-প্ৰতি সন্নিৱৰ্ত্তিত স্বপ্নক.]

ফুলবা—[প্ৰতি-নাটিকা; অনাটীয়া যোগে প্ৰচাৰিত]

গোহাটে-নিবাসী আনন্দ চক্ৰ বৰুৱাক সাধাৰণতে “বহুল বনৰ কবি” বুলি কোৱা হয়। বহুল বনৰ আত্মক কবি বৰুৱাই ‘পৰাপ’, ‘হাকিমৰ হুৰ’ আদি কবিতা ধূপিত যোগেদি কাব্য জগতত খ্যাতি অৰ্জন কৰাৰ লগে লগে ছখনকৈ নাট ৰচনা কৰিও মঞ্চজগতত আত্ম-পৰিচিতি দিব পাৰিছে। ১৯০২ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি নিৰ্বাচিত হয়।

বিজয়া:—জুল বিজয়—স্পেনীয় দেশীয় সাহিত্যত আৱদ্ধ মধ্যযুগীয় এক কল্প প্ৰণয়-কাহিনী অৱলম্বন কৰি, উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত “La Amentes de Ternal” (‘টেকয়েল নগৰৰ প্ৰণয়ী’) নামেৰে এখন নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। নাটিকাৰ জুৱান হাৰ্টচেনবুছ। ইছলাম-ধৰ্মী যুগ সম্প্ৰদায়ৰ মাজেৰে সেই সময়ত স্পেনীয় অংশ-বিশেষত ৰাজত্ব কৰে। সেইমতে ডালেমুছিয়া প্ৰদেশত এজন মূৰে ৰাজত্ব কৰিছিল। টেকয়েল নগৰ এই প্ৰদেশৰ বাহিৰত। ৰজাজনৰ সৈতে তেওঁৰ বেগমৰ প্ৰীতি ভাব নোহোৱা হ’ল আৰু বেগমে স্পেনীয় ডেকা এজনৰ সৈতে ডালেমুছিয়া ৰাজ্য ত্যাগ কৰিবলৈ মনস্থ কৰে। ঘটনা চক্ৰত ডেকাজন এবাৰ বন্দী হ’ল আৰু বেগমৰ অহুগ্ৰহণতহে মুক্তি লাভ কৰিলে। ডেকাৰ ঘৰ টেকয়েল চহৰত; তেওঁৰ নাম মাৰ্ছিয়া। সেই নগৰৰ ইজাবেল নামেৰে ছোৱালী এজনীক তেওঁ ভাল পাইছিল, কিন্তু মাৰ্ছিয়া ছদ্মৰূপে হোৱা বাবে তেওঁক ছোৱালীজনী দিয়া নহ’ল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰতি ইজাবেলৰ পাত্ৰ প্ৰণয় ভাব দেখি, বিনোদনলৈ গৈ চহকী হবক বাবে মাৰ্ছিয়াক ছদ্মৰূপ লাভ দিব সময় দিয়া হ’ল। এই উদ্দেশ্যেই বেচাৰা প্ৰেমিক যেনে-বিশেষে নৃপিক ডকাইতৰ হাতত বন্দী হৈ শেষত বেগমৰ অহুগ্ৰহণত উদ্ধাৰ পায়।

\* এই নাট ‘বিজা বনচু’ হৰ-নামত ‘বাহী’ত (সঁজা?) প্ৰকাশ হৈছিল। বিজয়-বন কল্পিত আখ্যানকিণে।

বেগমৰ নাম জুলিয়া। তেওঁ মাৰ্ছিলাৰ প্ৰেম ভিখাৰিণী হয়, কিন্তু মাৰ্ছিলাই ইজাবেলৰ বাহিৰে অইন কাকো গ্ৰহণ নকৰে। মাৰ্ছিলা বুদ্ধিমতী ছোৱালী। মাৰ্ছিলা বন্দী অৱস্থাত আৱদ্ধ হৈ থকা কালত ভালেন্‌ছিয়াৰ বজাক আক্ৰমণ কৰাৰ এটা গুপ্ত যড়যন্ত্ৰ তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰে; কিন্তু বন্দী হৈ থকা বাবে একো কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। সেইদেখি কাপোৰ এখনত তেজৰ আখৰেৰে সেই গুপ্ত যড়যন্ত্ৰৰ কথাখিনি তেওঁ লিখি থয় আৰু শেষত বেগমৰ উদ্ধাৰতাত প্ৰতিদান ৰূপে, বজাক উদ্ধাৰ কৰিবৰ মানসেৰে, বেগমক তাৰ সন্ধান দিয়ে। কিন্তু বজাৰ ওপৰত বেগমৰ বিৰূপ দৃষ্টি; ইপিনে প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাভা হৈ মাৰ্ছিলাৰ ওপৰতো তেওঁৰ ঈৰ্ষা। এবছৰ সাতদিনৰ ভিতৰত মাৰ্ছিলা যদি চহকী হৈ উলটি আহিব নোৱাৰে, ইজাবেলক ডব্লু ব্ৰিগো নামৰ এজন ডেকালৈ বিয়া দিয়াৰ কথা। ডনে ইতিমধ্যে ইজাবেলক পাবলৈ ব্যস্ত হৈ পৰিছে আৰু ইজাবেলৰ পৰিয়ালক বিমোহিত পেলাইছে। এনেতে এদিন জুলিয়াই মূৰ-ছল্লবেশ ধাৰণ কৰি ইজাবেলৰ ঘৰত উপস্থিত। তেওঁ ইজাবেলক ক'লে যে মাৰ্ছিলা ভালেন্‌ছিয়া ৰাজ্যৰ বেগমৰ প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যা হৈ মৃত্যু-মুখত পৰিছে। এই কথাত ইজাবেল যুৰ্দ্ধা গ'ল। ইজাবেলৰ মাকে তাইক ব্ৰিগোক বিয়া কৰাবলৈ বাধ্য কৰালে। কিছুদিনৰ পিছত বিপুল বৈভৱৰ গৰাকী হৈ মাৰ্ছিলা ঘৰলৈ উলটে, কিন্তু ইজাবেলৰ বিয়া হৈ যোৱা দেখি তেওঁৰ মূৰত সৰণ পৰিল। ক্ৰমান্বয়ে সকলো বহুস্তৰ ফটা জাল ওলাই পৰিল; মাৰ্ছিলাই মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে। ইয়াৰ বাবে একমাত্ৰ দোষী ইজাবেল, এই কথা নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰি তায়ে পৰজন্মৰ মিলনৰ ছবি বুকুত বান্ধি লৈ মৃত্যু মুখত পৰিল।

স্পেনীয় নাটখনৰ সাৰাংশ ইমানেই, আৰু ইয়াৰ আশয় লৈ কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈয়ে 'আৱাহন'ত এটা প্ৰবন্ধ লিখে ('আৱাহন' ১ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)। প্ৰবন্ধটোৰ নাম 'স্পেনিচ সাহিত্যত ৰোমিয়-জুলিয়েট'। এই প্ৰবন্ধৰ ভেজা লৈ 'বকুল বন'ৰ বৰবাই 'বিজয়া' নাটখন ৰচনা কৰিছে। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত এই নাটখনিয়ে সৰ্বভাৰতীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ এটা স্পষ্ট আভাস দাঙি ধৰিছে। বৰুৱাৰ নাটকীয় কাহিনীৰ আধাৰ-স্থল উদয়পুৰ আৰু লক্ষী। উদয়পুৰৰ ধনী ব্যক্তি বিজয়সিংহ; তেওঁৰেই গাভৰু জীয়েক বিজয়াক কেন্দ্ৰ কৰি দুটা প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, বিখসিংহ আৰু দীনদাস। বিখসিংহ দীনদাসৰ, গভিকে বিজয়াৰ মাক-বাণেকে জীয়েকক তেওঁলৈ বিয়া নিদিলে; কিন্তু ছোৱালীয়ে আকৌ মনে-চিতে ভাল পাইছিল তেওঁকেহে। ধন-সোণৰ চিক্ৰিকনি দেখুৱাই দীনদাসে বিজয়াক বিজয়াৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে লাভ কৰিবলৈ সন্মত হ'ল, আৰু ইয়াৰ পৰিণাম বিবৰণ হৈ উঠিল। বিৰুদ্ধী বিখসিংহই গোটেই জীৱন বিজয়াৰ নাথ জন কৰিয়েই কটালে, অশেষ কষ্ট ভুগিলে আৰু শেষত মৃত্যু-মুখত পৰিল। বিজয়াই তেওঁৰ বৃদ্ধদেহ সাৱটি আকুল হুবে মনৰ চিৰ সন্তিত ভাবটি আকৌ এবাৰ শেষ মুহূৰ্ত্তত প্ৰকাশ কৰি, চিৰ-মৌন হৈ শান্তি-ধামলৈ গতি কৰিলে। তেওঁ বেদনা প্ৰকাশ কৰিলে

এইদৰে—“সেয়েই সৰ্বনাশ কৰিলো। হঠাৎ এদিন ক’লো, ‘মই তোমাক বিপ কৰো’। সেয়েই কাল হ’ল।..... কি কৰিলো! বিশ্বসিংহ! অপৰাধ মোৰ কৰিবা স্বৰ্ণ। তোমাৰে আছিলো :ই প্ৰাণৰ প্ৰতিয়া—তোমাৰ হৈয়েই বেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাঠ স্থান—জীৱন দেৱতা হোৱ। (চলি বিশ্বসিংহৰ গাত পৰি গ’ল)” (৫ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)।

নাট্যখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম বেখাত গত হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত ই ছন্দগতী হৈ মনোৰম হৈছে। বিশ্বসিংহই বিজয়াৰ ভাল পাৰ; কিন্তু এই ভাল পোৱা যে অনন্ত-সদৃশ, অভূতপূৰ্ব, তাৰাই তাৰ উত্তৰ দিয়ে এইদৰে—

“কিমান ভাল পাঠ কৰ নোৱাৰো, কিন্তু—

বিশ্ব-খনিকৰে পোৱা পাতনি-সকীত

পশিল বিদিনা আহি নিভঙ্ক খবাত

সিদিনাট জন্ম ললে দুখনি ক্লদয়ে

বিশ্বসিংহ বিজয়াৰ দুটকপ লৈ

সকীত সদৃশ এনেবোৰ আকস্মিক প্ৰাঞ্জল উক্তিযেও ধাৰাবাহিক গন্ত-প্ৰবাহৰ তন্ত্ৰা ওক কবি বচনাক প্ৰাণবন্ত কৰি তুলিছে। সেয়েহে, সমালোচকৰ ভাষাত কবৰৈ হলে, সাহিত্যৰ অন্ততম অঙ্গ ইয়াৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী ‘গুণ আৰু ৰীতি’ (‘The element of composition and style’—Hudson)। এই স্পেনীয় নাটকৰ মূল ত্ৰী চৰিত্ৰ বা নাটিকা ইজাবেল। বিশ্ববিক্ৰম চেক্সপিয়েৰৰ ‘ৰোমিয় আৰু জুলিয়েট’ নাটকৰ সৈতে এই নাটকৰ কাহিনীগত কিকিৎ সাদৃশ্য থাকিলেও, চেক্সপিয়েৰৰ জুলিয়েটৰ দৰে স্পেনীয় ইজাবেল প্ৰেম-পাগলিনী বা উদ্গাদিনী নহয়। জুলিয়েটৰ প্ৰেমত বিজুলীৰ চক্ৰকনি আছে; ইজাবেলৰ প্ৰেমত অল্পভূতিৰ গভীৰতা আছে, প্ৰেমৰ উজ্জ্বল নাই। ‘বিজয়া’ নাটৰ নাটিকা বিজয়াৰ প্ৰেমো ইজাবেলৰ আন্তৰিকতা-পূৰ্ণ পুত পৰিজ প্ৰেমৰ অহুকৰণত চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেয়েহে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সতীসাক্ষী নাবীৰ আহিত জীৱনৰ অন্তিম কালত বিজয়াৰ মুখত শুনা গ’ল ‘আকুল মৰ্মহীন এটি হৃদ’—“তোমাৰ হৈয়েই বেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাঠ স্থান!” জন্মান্তৰবাদৰ অটল বিশ্বাস বিজয়াৰ বাণীত উদ্ভাৱিত হ’ল। ভাৰতীয় নৰ-নাৰীৰ প্ৰেম-সৰসীত বিজুলীৰ কণ্ঠকীয়া সতীয়া চক্ৰকনিৰে কল্পন তুলিব নোৱাৰে।

বিজয়াৰ চৰিত্ৰত পতি-প্ৰাণা আদৰ্শ ৰমণীৰ চানেকি আৰু বিশ্বসিংহৰ চৰিত্ৰত উন্নতমনা একনিষ্ঠ প্ৰেমিকৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে। স্পেনীয় পাতক ইজাবেলৰ সৈতে বিজয়া আৰু দুৰূপ হাৰ-হিলাৰ সৈতে বিশ্বসিংহৰ চাৰিত্ৰিক সাদৃশ্য চমুত পৰে। দুয়ো নাটক-নাটিকা প্ৰাচীন ভাৰতৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ গাঁচ-চৰিত্ৰ (Type character)। এই আদৰ্শই আন্যক সোঁৱৰায় নল-বসন্তীৰ দাম্পত্য প্ৰেমৰ আদৰ্শ, নীতা-নাৰিজীৱ পতি-প্ৰাণ চিত্ৰ।

কাহিনী স্পেইন দেশীয় হলেও, তাক ভাৰতীয় আকাৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। ইয়াৰ আগতে পদ্মৰ চলিহাৰ ‘অমৰ-লীলা’ (১৯১৯; *Romeo and Juliet*ৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ)ত এনে এটা কাহিনীৰ নাট্যৰূপ দিয়া হৈছিল। নাট দুখনৰ সাদৃশ্য নোহোৱা নহয়; ‘অমৰ-লীলা’ৰ ঘটনাস্থলী ৰাজপুতানা, উদয়পুৰ, পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। ‘বিজয়া’ নাটবো অল্পতম ঘটনাস্থলী উদয়পুৰ আৰু পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। অৱশ্যে নাট্যকৰণৰ সাদৃশ্য অল্পতম নহৈ আকস্মিক হবও পাৰে। সি যি কি নহওক, ‘বিজয়া’ নাটৰ কাহিনী সংস্থাপনত নাট্যকাৰ বৰুৱাৰ সৃজনী শক্তি আৰু নাট্য প্ৰতিভাৰ পৰিচয়ৰ অভাৱ নাই। ‘অমৰ-লীলা’ নাটৰ পূৰ্বতে দেৱানন্দ ভাৰালীৰ ‘ভীষ্মদৰ্শ’ আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ ‘চন্দ্ৰাৱলী’ আদি নাটতো বিদেশী কাহিনী-বিশেষক ভাৰতীয় ৰূপ দিয়া হৈছিল।

‘বিজয়া’ৰ নাট্যবস্তু স্পেইন দেশীয় উপাখ্যান। এই বিষয়ত নাটখনি পৌৰাণিক। কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীৰ সপোন-সদৃশ অলৌকিকতা ইয়াত প্ৰায় নাই বুলিবই পাৰি। মাৰ্ছিলা আৰু ইজাবেলৰ যি বিবাহ চৰ্ত্ত আছিল ‘ছবছৰ সাত দিন’, ইয়াত প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজ ৰীতিৰ আভাস আছে। কাহিনীৰ কোনো কোনো অংশত বুৰঞ্জীৰ আঁচোৰ পৰিছে। তথাপিও গোটেইটো কাহিনী সামাজিক ৰূপত নিজস্ব গঢ় লৈ আত্মপ্ৰকাশ লাভ কৰিছে। প্ৰেম-পৰিমল অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ মৰ্য্যেৰ্থ অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাই স্বতঃপ্ৰসিক্ত সত্য। ইজাবেল আৰু মাৰ্ছিলাৰ প্ৰেমাসিক্ত অন্তৰ দুখনি এই গুণেৰেই উজলি মহিমা-মণ্ডিত হৈ উঠিছে। স্পেইন দেশীয় আখ্যান ভাগৰ ওপৰত ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ জিলিকনি পেলাই নাট্যকাৰে সৰ্বভাৰতীয় দৃষ্টিকোণেৰে হিন্দু-মুছলমানৰ মহা-মিলনৰ যি মধুৰ কল্পনা কৰিছে, সি নাট্যকাৰজনৰ উন্নত সমাজ-চেতনাৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। লক্ষ্যোৰ বিষয়া আদিল আৰু বিশ্বসিংহৰ ওচৰচুৰীয়া পুৰুষৰ কথা-বতৰাত এই ভাব প্ৰকাশ পাইছে এইখিনিতে—

“আদিল—মোগল আক্ৰমণৰ কথা মনত পৰিলে মুছলমানক ঘিণ কৰিবৰ মন যায় নহয়নে ?

পুৰুষ—স্বাধীনতাৰ শত্ৰু বুলি, স্বদেশৰ শত্ৰু বুলি, সকলোকে ঘিণ কৰো, কিন্তু কেৱল মুছলমান বুলি নহয় !

আদিল—অতীতৰ কথা স্মৰি মোৰ ওপৰত আপোনাৰ খং উঠা নাই কিয় ?

পুৰ—বেতিয়া মুছলমানে ভাৰতক জয়ভূমি বুলি গ্ৰহণ কৰিছে, বেতিয়া মুছলমানে ভাৰতৰ কল্যাণ কামনা কৰিছে, আমি কিয় ভাই বুলি বুকুত তুলি নলয় ? কেৱল আভিগত জৰ্জৰ জুই জলাই ভাৰতক কিয় অপমান কৰিম ?

আদিল—এই উদাৰ বাক্য এনে মিলন প্ৰদান আজি হিন্দু-মুছলমানৰ প্ৰয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক, হিন্দু-মুছলমান এক হওক” (৫ম অঙ্ক ২য় দৃ্ৰ)। (বৰুৱাৰ ‘কমতা কুঁৱৰী’তো থকা এনে ধৰণৰ বচন তুলনীয়)।

নাট্যকাৰে স্পেইন দেশীয় ৰীতি-নীতিৰ আলমত ভাৰতীয় পৰিবেশ দৃষ্টি কৰিছে এইদৰে—

ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মাজত সাম্প্ৰদায়িক পাৰ্থক্য আছে মতা, কিন্তু জন্মৰ উদাৰ্য আৰু অস্বৰ্ণৰ দয়া দাৰ্শন্যই মাহুৰক দেৱতাৰ শাৰীলৈ লৈ যায়। লক্ষ্যৰ জুলিয়াই উদয়পুৰৰ অজ্ঞাত কুল-শীল হিন্দুবীৰ বিশ্বসিংহক বন্দীশালৰ পৰা মুক্ত কৰি এই আদৰ্শ দেখুৱালে। নাট্যবস্ত বিস্তাৰ প্ৰসঙ্গত উদয়পুৰৰ পাহাৰ-পৰ্বত অতীতৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ব ৰূপে দেখুওৱা হৈছে। একো ছটা শিলত একোজন ৰাজপুত বীৰৰ বীৰত্ব-কাহিনী সোণোৱালী আখৰেৰে অঙ্কিত আছে। বৰ্ণনাৰ ঠায়ে ঠায়ে আৰি দেখে, “ভাৰতী আই”ৰ ৰূপ মনোহৰ, উজলি উঠা “পৌসানী ঘেন ছোৱালী”, “মহাৰাধ স্বৰ্ণমুদ্ৰা”; লগে লগে শুনা “কত্ৰবীপাত তৈবৰ শীত”, “মধুৰ বৃতি” সনা “প্ৰভাৱনা” শীত, শুবে শুবে অমৃতৰ কবো ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ পুত পৰশ, জন্ম-জন্মান্তৰে গঁধা স্বামী-জীৰ মধুৰ সন্ধ—“পৃথিৱী ধ্বংস হব পাবে, কিন্তু বিশ্ব-বিজয়া ধ্বংস নহয়।” যুত্ৰৰ পিছত মাহুৰৰ “প্ৰাণ-পৰী” উৰি যায়। অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে পূৰ্ণাঙ্গ নাটকীয় কাহিনীৰ পাঁচটা ভাগ বা “অৱস্থা” থাকে, যেনে, আৰম্ভ, প্ৰবন্ধ, প্ৰাপ্ত্যাশা, নিয়তাণ্ডি আৰু ফলাগম। ‘বিজয়া’ নাটত এই পাঁচটা ‘অৱস্থা’ৰ দ্বিতি-বোধ কাহিনী-ভাগত এইদৰে লক্ষ্য কৰা যায়—

বিজয়াৰ বিশ্ব-বিমোহিনী মূৰ্ত্তি হিয়াত আঁকি লৈ বিশ্বসিংহই অৰ্ধোপাৰ্জনৰ উদ্দেশ্যে বিদেশ খাটিলে আৰু উদ্দেশ্য সাধন কৰি বিজয়াৰ সঙ্গ-সুখ আশা কৰি ঘৰলৈ উলটিল। ইতিমধ্যে জুলিয়াই বিশ্বসিংহৰ প্ৰেম-প্ৰতিদান নেপাই প্ৰতি-হিংসাৰ অগনিত জলি-পুৰি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ খঙান্ত হৈ পৰিল—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ ‘আৰম্ভ’। বিজয়াক লাভ কৰিবৰ বাবে বিজয়সিংহৰ কাৰ্য্যাবলীত ‘প্ৰবন্ধ’ আৰু ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ নিহিত হৈছে। লগে লগে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ জুলিয়াৰ কাৰ্য্য-কলাপে সমান্তৰাল ভাবে ‘প্ৰবন্ধ’ আৰু ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ত আগবাঢ়ি ‘নিয়তাণ্ডি’ (বিশ্বসিংহৰ ফলপ্ৰাপ্তি)ত বাধা দৃষ্টি কৰিছে (দ্বিতীয় অঙ্কৰ পৰা পঞ্চম অঙ্কৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ)। বিজয়-বিজয়াৰ অপূৰ্ণ আশাৰ পৰিণতি ৰূপে বিবহ-বিচ্ছেদ আৰু হা-হুমুনিয়াৰ ক’লা বেথাই প্ৰেম-দণ্ড দণ্ডতিৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটালে—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ ‘ফলাগম’।

বিসৰ্জনঃ—ই এখন পঞ্চাৰ পৌৰাণিক নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫০ খৃঃ; বায়ায়ণৰ উত্তৰা কাণ্ডৰ লক্ষণ-বৰ্জন আখ্যান ‘বিসৰ্জন’ নাটৰ ভিত্তি। উত্তৰা কাণ্ডৰ আখ্যান সমূহ প্ৰায়ে ৰূপ ৰসান্ধিত, যেনে;—লব-কুশৰ জীৱন চৰিত, সীতাৰ পাতাল-প্ৰৱেশ, বায়চন্দ্ৰৰ বৰ্ণাবোহণ ইত্যাদি। লক্ষণৰ বৰ্ণাবোহণ আখ্যানৰ আলম লৈ ‘লক্ষণ-বৰ্জন’ আখ্যা দি কোনো কোনোৱে নাট-কাব্য আদি ৰচনা কৰিছে। ‘বিসৰ্জন’ৰ আখ্যানো এই লক্ষণ-বৰ্জনেই। বায়ায়ণৰ আখ্যান এইঃ—বৰ্ণাশ্ৰা ক্ৰীৰামচন্দ্ৰ

বহুকাল বাজৰ কবি থকাৰ পিছত এদিন মূনি-ব্ৰেশ খৰি কাল তেওঁৰ দৰ্শন-প্ৰাৰ্থী হৈ ক'লেহি যে মৰ্জ্যবাসী স্বৰ্গবাসী সকলোৰে মঙ্গলৰ অৰ্থে তেওঁ বামৰ সৈতে গোপনে কিছু সময় কথাবতৰা হ'ব লাগে; ধৈয়ে এই গোপন মেল শুনিব, সেয়ে নিহত হ'ব। দুৱাৰত লক্ষণক প্ৰতিহাৰী ৰূপে থৈ দুয়ো মন্ত্ৰণা-ককত আলোচনা কৰিব ধৰিলেগৈ। এনেতে দুৰ্বাসা মূনি আহি বামৰ দৰ্শন লাভৰ বাবে দুৱাৰত উপস্থিত। লক্ষণে নিজৰ কৰ্ত্তব্য আৰু দায়িত্বৰ কথা বাবে বাবে কোৱা সত্ত্বেও, দুৰ্বাসা বাম-দৰ্শনৰ বাবে অতি ব্যগ্ৰ হৈ পৰিল; ব্যগ্ৰতাও তেওঁৰ চকুৰে যেন অগ্নি বৰষে, ওঠ কঁপিৰ ধৰে। মুনিয়ে ক'লে যে তেওঁৰ প্ৰবেশ-পথ বন্ধ কৰিলে তেওঁলোকক অভিশাপ দি তেওঁ সবংশে নিধন কৰিব। লক্ষণে ভাবিলে যে এনে এটা ভুৱন-বিখ্যাত বংশৰ সৰ্বনাশ হোৱা অপেক্ষা তেওঁৰ ব্যক্তিগত সৰ্বনাশ যি হয় হওক, আক্ষেপ নাই; ইয়াকে ভাবি তেওঁ বামক সাক্ষাত কৰিবৰ বাবে প্ৰবেশ-পথ মুকলি কৰি দিলে। বামচক্ৰয়ো দুৰ্বাসাক দেখি বজ্ৰাহত হোৱা যেন হ'ল আৰু কালক বিদায় দি তেওঁৰ সৈতে কথা-বতৰা হৈ আতিথ্য সংকাৰ কৰি বিদায় দিলে; ইপিনে লক্ষণেও পূৰ্ব অঙ্গীকাৰ অম্লসৰি আনন্দ মনে আগবাঢ়ি গৈ ক'লে যে লক্ষণক তেওঁ বধ কৰি তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিব লাগে। বাম বিতত হৈ পৰিল আৰু মন্ত্ৰী-পাৰিষদ সৰব সৈতে আলোচনা কৰি শেষত তেওঁ বশিষ্ঠৰ পৰামৰ্শ মতে লক্ষণক ত্যাগ কৰি কৰ্ত্তব্য-প্ৰতিজ্ঞা বন্ধা কৰিলে। কাৰণ, সাধুসকলৰ পক্ষে ত্যাগ আৰু বধ একে। লক্ষণ সবু-ভীৰলৈ গৈ যোগাৱিষ্ট হ'ল; দেৱগণে পুষ্পবৰিষণ কৰিলে আৰু তেওঁ সশৰীৰে স্বৰ্গাবোহণ কৰিলে।

নাটখনি কৰণ বসন্ত। কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লক্ষণৰ চৰিত্ৰাৱনত নাট্যকাৰে বিশেষ দক্ষতা দেখুৱাব পাৰিছে আৰু এই চৰিত্ৰটোৰ ভেটিতে আছে কৰণ বসন্ত প্ৰসঙ্গ। বামচক্ৰই অম্লজৰ পূৰ্বকৃত অপূৰ্ব-কাৰ্য্যাবলীৰ কথা পুংখান্ধ-পুংখৈক স্বৰবি বোকাৰ কৰে। লক্ষণৰ আত্ম-লবিমা-সূচক বচনসমূহে শোকৰ চৌ ছুঙে উথলায়, হুই জাতৰ আলিঙ্গন আৰু বিদায়-বাণী মৰ্মস্পৰ্শী হৈ পৰে। শেষত লক্ষণ বেতিয়া উমিলাৰ শয়ন-কক্ষলৈ গৈ ৰূপে-ৰসে-গন্ধে-ভৰা প্ৰমদাৰ স্বভাৱ-সমৃদ্ধ মায়া-কাননৰ পৰা শেষ বিদায় লয়গৈ, তেতিয়া দুয়োৰে চকু চুল-চুলীয়া হৈ পৰে; কিন্তু কৰ্ত্তব্যৰ কঠোৰ আত্মান উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি, প্ৰিয়ভাৰ্য্যৰ প্ৰেমপাশ জোৰেৰে মুচি-সামৰি লক্ষণে গৃহত্যাগ কৰে আৰু সবু নৈৰ বুকুত যোগাসন-আকৃষ্ট হৈ পাৰ্শ্ব-দৃষ্টিৰ পৰা চিৰদিনলৈ আঁতৰ হৈ গুচি যায়। মূল বামাৱণত উমিলাৰ পৰা বিদায় কোৱা দৃষ্ট নাই; অগ্ৰজ বামৰ সৈতে বিদায় লোৱা দৃষ্টয়ো তাত কৰণ বস উল্লেখ বেছিকৈ কৰিব পৰা নাই।

মূল বামাৱণত লক্ষণে সবু-ভীৰৰ পৰা স্বৰ্গাবোহণ কৰা বুলি কোৱা আছে। নাট্যকাৰে স্বৰ্গাবোহণ দৃষ্ট দেখুওৱা কটীয়া বুলিয়েই হয়তো লক্ষণক সবুত নমুৱাই পেৰত

অদৃষ্ট হোৱা বুলি দেখুৱালে। স্বামী অদৃষ্ট হোৱাৰ সপে সপে উম্মিলানো সৰসু-পামীত আত্মবিসৰ্জন দি স্বামী-অহুগামিনী হৈ প্ৰাচীন ভাৰতৰ আৰ্দ্ৰ এটি দাঁতি ধৰিলে, “সৰসু মোৰ স্বামীৰ মূৰ্ত্তি পথ। সৰসুৰ জল মোৰ স্বামী-তীৰ্থ” ( ৫ম অঙ্ক ৫ম দৃষ্ট )।

লক্ষণ আৰু উম্মিলা দুয়োৰে চৰিত্ৰত ভাগ্যৰ উজ্জল দৃষ্টান্ত আৰোপিত হৈছে। অমিত্ৰাক্ষৰ-হৃদয় প্ৰধান এই নাটখনিত নাট্যকাৰে বাহ, লক্ষণ, মহাদেৱ আদি মুখ্য চৰিত্ৰ কেইটাত এই ছন্দ প্ৰয়োগ কৰি, সৌণৰোৰত গুৰু প্ৰয়োগ কৰি, ভাৰ্য্যৰ বোম্বেদি চৰিত্ৰগুৰু কিকিত্ পাৰ্থক্যও দাঁতি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। ছন্দৰ সুস্থ-মুখ প্ৰয়োগে চৰিত্ৰ-বিশেষৰ ওপৰত গাভীৰ্য প্ৰদান কৰে, স্বভাৱ-গৰিমা বঢ়ায়। উম্মিলাই লক্ষণক বেতিয়া সোধে—

“নাথ,

মোলান পৰিল কিয়

প্ৰফুল্ল অন্তৰ ?

নাথী মহি, নোৱাৰো বুজিব একো

আতুল হৈছে কিয়

নয়ন ভোম্বাৰ ?”

লক্ষণে কয়—

“শুনো প্ৰিয়া,—

আজি

বামে মোক মিলে বিসৰ্জন।

বামৰ লগত মোৰ

নাই আৰু পাৰ্থিব সম্বন্ধ।

ভোম্বাৰ প্ৰেমতো আৰু

নাই অধিকাৰ।” ( ৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃষ্ট )

কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে একেবোৰ চৰিত্ৰৰ মুখতে একে পৰিৱেশতে বিনা কাৰণতে ছন্দ প্ৰয়োগ নিকট কৰি গুৰু প্ৰয়োগ কৰাৰ কাৰণ বুজা নাযায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগৰ ঠিক পাছতেই লক্ষণ আৰু উম্মিলাই গুৰুত কথা পাতে—

“উম্মিলা—বামি, আজি মোৰ বুকুৰ বাহোন ভাগিছে—আজি মোৰ বিপুল বেদনাৰ প্ৰবল প্ৰবাহত শোকাধি বাগৰি আহিছে . . . . .

লক্ষণ—মোৰ ইহজগত ভোগ লালসা, প্ৰেম-প্ৰীতি হাঁহি-অন্ধ, সকলো ভোম্বা হাতত সাঁচি থৈ এই জগতৰ কাৰণে মহি বিদায় বুজিছো, মোক বিদায় দিয়া। . . . .” এনে আকস্মিক ছন্দ-বিবৰ্ত্তনে বস-প্ৰবাহৰ বহুল গতিত যে বাধা জন্মাইছে তাত সন্দেহ নাই। কিন্তু স্থান আৰু অৱস্থা ভেদে ছন্দ-বিবৰ্ত্তনে বসপ্ৰবাহ প্ৰবল কৰে।

কমলাকুঁৱৰী—“কমলাকুঁৱৰী”ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ কাল ১৯৪০ চন হলেও, ‘নিৰেদন’ত নাট্যকাৰে কৈছে যে এই নাট প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ‘বীলাবৰ’ প্ৰকাশৰ দুবছৰ আগতে



‘বোৰহাট থিয়েটাৰ’ত অভিনীত হৈছিল। সেয়ে হবলৈ হলে, ইয়াৰ ৰচনাকাল ১৯৩১ চন মানত হ’ব। সি যি কি নহওক, ছয়োধন নাটৰ মূল উৎস একেখনি পুথি—হিতেধৰ বৰবৰুৱাৰ ‘কমতাপুৰ জংস কাব্য’। ইয়াৰ উপৰিও Dr. Wade’s ‘An Account of Assam’ নামৰ বুৰঞ্জীৰ ওপৰত আনন্দ বৰুৱাৰ নাট্য কাহিনী আৰু E. A. Gait চাহাবৰ ‘History of Assam’ৰ ওপৰত চৌধুৰীদেৱৰ নাট্যকাহিনী প্ৰতিষ্ঠিত। আত্মবৃত্তিক আৰু উপকৰা কাহিনী বাদ দিলে ছয়োধন নাটৰে মূল কাহিনীৰ মৌলিক পাৰ্থক্য একো নাই বুলিব পাৰি। অথচ কাহিনীভাগ সজাই নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন কৰি তোলাত ছয়োধন নাটৰ গুণাগুণৰ পাৰ্থক্য কেতখিনি চকুত নপৰা নহয়, যেনে, হিতেধৰ বৰবৰুৱাই কমতা-বাণীক ‘সাদৰী’ নাম দিছে; বৰুৱায়ে এই নামকে গ্ৰহণ কৰিছে। সাদৰীৰ সখীয়েক বিমলা। চৌধুৰীৰ নাটত বাণীৰ নাম চন্দ্ৰাবলী, সখীয়েক ললিতা। মূল বুৰঞ্জীত এই নামবোৰ পোৱা নাযায়।

কমতা-নিৱাসী ডেকা কুস্থৰ আৰু মজীপুত্ৰ মনোহৰে বাণীৰ সখীয়েক বিমলাক মনে-চিতে ভাল পায় আৰু তেওঁৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। কুস্থৰে মজীক মনোহৰৰ এই গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা কৈ তেওঁৰ মন বিযাক্ত কৰি তোলে; মনোহৰক তেওঁ কমতা ত্যাগ কৰিবলৈ আদেশ দিয়ে। মনোহৰেও পিতৃ-আজ্ঞা শিৰোধাৰ্য্য কৰি কমতা ত্যাগ কৰিলে আৰু কালীবাসী হ’লগৈ। ইপিনে বিমলাৰো মনে খন্দা পুখুৰীৰ পানী শুকাই গ’ল। তেওঁ বাণী সাদৰীৰ হতুৱাই মনোহৰলৈ এদিন এখন প্ৰেম-পত্ৰ লিখালে; বিমলাৰ নামটো পাছত লিখিবলৈ থৈ দিয়া হ’ল। চিঠিখন সাদৰীয়ে নিজৰ গাক-তলত থৈছিল। অকস্মাতে এদিন নীলাধৰৰ হাতত সেই চিঠি পৰিল আৰু পঢ়ি চাই সাদৰীৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত তেওঁৰ সন্দেহ হ’ল। খং আৰু বেজাৰত উতলা হৈ ৰজাই বাণীক নিৰ্বাসিত কৰিলে, মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞা হ’ল। মনোহৰ-হত্যাৰ বাবে পুৰস্কাৰ ঘোষণা কৰা হ’ল। ধৰ্মাসময়ত গুপ্তঘাতকে মনোহৰক হত্যা কৰি ৰজাক কটা মূৰ দিলেগৈ। তাৰ ঋণ পূৰণৰ মঙহৰ সৈতে মিহলাই শচীপাত্ৰক ভোজন কৰোৱা হ’ল। সত্য কেতিয়াও লুকাই নেথাকে। নীলাধৰে জানিব পাৰিলে, মনোহৰলৈ দিয়া প্ৰেম-পত্ৰখন সাদৰীৰ নহয়, বিমলাৰহে; দুৰ্বোৰ সন্দেহ আৰু ভ্ৰান্তিৰ বশবৰ্তী হৈ সাদৰীক নিৰ্বাসিত কৰা হ’ল, মনোহৰক হত্যা কৰা হ’ল। প্ৰকৃত সত্যৰ সন্ধান পাই ৰজা প্ৰায় পৰলো যেন হৈ পৰিল। নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি সাদৰীক তেওঁ ওভোটাই আনিলে। ইপিনে শচীপাত্ৰয়ো মনৰ দুখত গোড়বাৰ্জ্য পালেগৈ আৰু গোড়ৰ বানচাহক কমতা আক্ৰমণ কৰিবলৈ অজ্ঞবোধ কৰিলে; বানচাহো সদলবলে আগ বাঢ়ি আহিল। শচীপাত্ৰই কয়, কহতাৰ ওপৰত তেওঁৰ এখানো আক্ৰমণ নাই। তেওঁ কেৱল নীলাধৰৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিব। বক্তৃত কৰিবৰ বাবে অজ্ঞতপু হৈ নীলাধৰে শেষত শচীপাত্ৰৰ ওচৰত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু শচীপাত্ৰয়ো তেওঁক ক্ষমা কৰি নিজ যত্ন আৰু ঔদাৰ্ণ্যৰ পৰিচয় দিয়ে। কিন্তু গোড়ীয় শত্ৰুৰ হাতত মজী নিহত হয় আৰু নীলাধৰ বন্দী হয়।



প্ৰসঙ্গ চৌধুৰীৰ নাটত নন্দ কেন্দ্ৰ-চৰিত্ৰৰূপে অতি শক্তিশালী আৰু নাটকীয় গুণ-যুক্ত। এই প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ নন্দৰ হাততেই নীলাবৰ নিহত হয়; বৃদ্ধ শচীপাত্ৰয়ো অশেষ লঘু-লাহুনা সৰু কবিত্ব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত দুয়োজনৰেই কমতাপুৰব বেদান্ত হৈচা চাই মৃত্যুমুখত পৰে। এইদৰে অভিনয় স্বৰ্ণৰূপ আবেটনীত নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। চন্দ্ৰাব সতীত্বৰ ওপৰত সন্দেহৰ বিষ-জাল তৰি আৰু মনোহৰৰ দ্বাৰা পিতাকক খুঁই তৃতীয় অঙ্কৰ শেষত প্ৰসঙ্গ চৌধুৰীয়ে বি নাটকীয় 'উৎসৃক্য' সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে, বৰুৱাৰ নাটত ঘটনা প্ৰায় একে হলেও, এই 'উৎসৃক্য' উদ্ভৱ হোৱা নাই। ইয়াত কোনোটা চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। নীলাবৰ, শচীপাত্ৰ, কুন্তল-প্ৰায়বোৰ সমান্তৰাল চৰিত্ৰ। ঘটনায়ো নাটকীয় পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰাৰ বাবে, নাট্যিক 'উৎসৃক্য'ৰ অভাৱ ঘটিছে। মাথোন ধাৰাবাহিক পদ্ধতিৰে কাহিনী আগবাঢ়ি গৈ বুৰঞ্জীৰ পটভূমি অহুসৰি অন্ত হৈছে। গৌড়ৰ বাদচাহৰ হাতত নীলাবৰ বন্দী হয়, শচীপাত্ৰ তীৰ্থ পৰ্যটনৰ মানসেৰে পুনৰ উলটি গুচি যায়। 'কমতাকুঁৱৰী' নাটত নাট্যকাৰে নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সুলভ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অৱন কৰিছে। কমতাকুঁৱৰীৰ সমীপেই বিমলাক কেন্দ্ৰ কৰি যত্নীপুত্ৰ মনোহৰ আৰু কমতা-নিবাসী ডেকা কুন্তলক লৈ এই ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে; শেষত মনোহৰৰ মৃত্যুত বিমলা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। হৰিতালৰ যোগেদি লব্ধাৰ, লঘু দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে সচী, কিন্তু নাট্য কাহিনীৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ বিশেষ নাই। ই নাটখনৰ অলঙ্ঘন মাজ। যেমালিৰ ছলেৰে ছই-চাৰি-আয়াৰ নীতি বচনো হৰিতালৰ মুখত শুনা যায়, যেনে—

"মাকুহৰ সং বৰ ভাল, এৰি যাবৰ মন নেহাৱ। কিন্তু মাকুহৰ ভিতৰত থকা পদ্মবোৰৰ উৎপাত বৰ তিতা" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৯ম দৃঃ)।

আবেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত কবিত্ব ভাষা ছন্দ-গন্ধী হৈ পৰে, যেনে—"স্বামীৰ মজহ ভিৰোতাই খাইছে, পুতেকৰ মজহ বাপেকে খাওক। যেনে অপৰাধ তেনে শাস্তি—(উন্নতৰ দৰে) জলিছে—জলিছে—(হাতত ভৰোৱাল আছে বুলি ভাবি)। বাজলী হ'ব—প্ৰেমৰ শূন্য মন্দিৰ তেজৰে বাজলী হ'ব—বাসন্তী-পূৰ্ণিমা মহা অমাবস্যাতে পৰিপূৰ্ণ হ'ব" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃঃ)। এই বচন ফাকি দেখাত গম, কিন্তু তাত ছন্দৰ তীৱ্ৰ আলোড়ন উলাই কবিত্বৰ উপায় নাই। এই বীতি পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণবতা' (১৯৩০) নাটতো স্থম্পট। [ 'পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা' আখ্যা ত্ৰঃ ]

কণৌ কুঁৱৰী - নৃত্য-গীত-সমলিত ৰূপক।

জল-দল্লভী—পঞ্চ পৌৰাণিক নাট; ৩য় সংস্কৰণ; প্ৰথম প্ৰকাশকাল অজ্ঞাত।

নল-দময়ন্তীৰ মনোমোহা উপাখ্যান মধ্যযুগতেই গীতাৱলী কবি আদিৰ হাতত কাব্য-কাহিনী আকাৰত দেখা দিছিল। অসমীয়াত ইয়াৰ নাটকীয় ৰূপ নিৰ্মিত হয় কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগতহে। এই নাট্যৰূপ নিৰ্মাতা সকলৰ ভিতৰত আনন্দ বৰুৱা

অন্তৰ। ১৯৩১ খৃষ্টাব্দত মহেন্দ্ৰ তট্টচাৰ্য্যৰ প্ৰকাশ 'নল-দময়ন্তী' নাট প্ৰকাশ হৈছিল। কলিৰ কোণ দৃষ্টিৰ ফলত নল-দময়ন্তীৰ জীৱন-জোৰা নিকাৰ-নিৰ্যাভনভোগ পুৰাণ-পন্থিত কথা। পুণ্যলোক নলবজাই বাজ্য, ধন, মান, ধৰ্মাশা সকলো হেৰুৱাই সৰ্বস্বান্ত হ'ল। ধৰ্মপ্ৰাণ দম্পতি দিগম্বৰ-দিগম্বৰী হৈ দিক্-বিদিক্ ভ্ৰমণ কৰিব লগীয়াত পৰিল; আৰু শেষত অগ্নি-পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ অগতস্ত মহান আৰম্ভ স্থাপন কৰিলে। দ্বিতীয় স্বয়ম্বে তেওঁলোকৰ মধু মিলনৰ বাসৰ নিৰ্ধাৰণ কৰিলে। আখ্যান-ভাগ কৰণ বসন্ত; কিন্তু নায়ক-নায়িকাৰ মিলন-সন্তোগত ই স্থানান্তৰ (কমেডি)। প্ৰত্যেক দৰ্শনৰ অসম্ভৱ হলে, অপৰ ব্যক্তিৰ যোগেদি গুণাভূকীৰ্ত্তন অথবা পজ-বিনিময়ত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-সেতু নিৰ্ধাৰণ-বীতি সকলোবোৰ নাটতে প্ৰায়েই পোৱা যায়। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে 'কল্পিত-হৰণ' নাটত ভাটৰ যোগেদি ভটিমাৰ মাধ্যমত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মন আকৰ্ষণ কৰা বীতি এটা স্থাপন কৰি থৈ গৈছে। স্থান-কালৰ সংযোগ বন্ধাৰ অসম্ভৱ অৱস্থাত ই এক উত্তম কাৰ্য্যকৰী নাটকীয় কৌশল। দময়ন্তীৰ হা-হুমুনিয়াহৰ কথা হংসাৰ যোগেদি নলবজাক জনাই বকুৱাই এটা উৎকৃষ্ট কৌশল দেখুৱাইছে। প্ৰেম-স্থান-সনা এনে বাতৰি ছন্দবদ্ধ আকাৰত বেছি আকৰ্ষণীয় হয়। বকুৱায়ো হংসাৰ মুখত দিয়া এই বাতৰি ছন্দ-ভৰদত লীলায়িত হৈছে এইদৰে—

“নলৰ জীৱন জিনা—বোৱন বীণাত

প্ৰভাতৰ বৃহৎ স্বৰ নৌ বাজোতেই

বাজিছিল বাব হুৰ” ইত্যাদি (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

নাটখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম পদ্ম, কিন্তু নাটকীয় মুহূৰ্ত্ত-বিশেষত ছন্দ, গীত আদিয়ে গভৰ অৱতা ডক কৰাত সহায় কৰিছে; লোকগীতৰ যোগেদি পৌৰাণিক নাট্যৰূপ ঠায়ে ঠায়ে লৌকিক পৰিৱেশলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হৈছে। স্বয়ম্বৰ সভাত বৃহতীৰ গীত—  
“ওলাই আহি আইদেও” ইত্যাদি এই প্ৰসঙ্গত জুলনীয়া।

নাট্যকাৰৰ বৈশিষ্ট্য—মাহুৰৰ জীৱনৰ ছন্দ-দাবিজ্যা, হা-হঁতাশ বোবেই নাট্য-শিল্পী বকুৱাদেৱৰ নাট্যবস্তুৰ প্ৰধান উপজীব্য। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ মূল কাহিনী বিবাহাস্থক।

মূল কাহিনী বিবাহাস্থক হলেও, যাজে যাজে হান্তবসাস্থক ৰচন-ভাষণে আৰু লক্ষ্য চৰিত্ৰ-অৱতাৰণাই দৃষ্টবোৰ বসন্তৰূপ কৰি নাট্য বিনোদ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। 'বিজয়া'ত 'বাটকৰা' আৰু 'ল'বা' ( ৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃষ্ট ), 'বিসৰ্জন'ত 'সদানন্দ' আৰু 'বাসুদেৱী', 'কমতা-কুঁৱৰী'ত 'জেটুকী', 'ভগ্নবোল', 'নল-দময়ন্তী'ত 'বাঁহী', 'নাৰদীয়া', 'দৈবজ্ঞ' আদি খেমেণীয়া চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে হান্তবসৰ বোগান ধৰা হৈছে। 'বিজয়া'ত 'মালী' আৰু 'মালিনী'ৰ যৈত সজীত ( ৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃষ্ট ) এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

ছবি শক্তিকাৰ জুতীৰ দলক মানব পৰা নাট্যকলাবোৰী সকলে নাটবোৰত ব্যক্তৰূপে সন্মান লব দৰিলে। এই কথাটো লক্ষ্য ৰাখি বকুৱাই তেওঁৰ সকলোবিধ

নাটতে বৰুৱা ভাষাৰ প্ৰাধান্য দেখুৱাইছে। বৰুৱা ভাষা প্ৰয়োগ কৰোতে ব'হু বিবিধৰ আৱশ্যক হয়, তাকে ভেঙে বাক্যৰ মাজে মাজে ছেন একোটা ব্যৱহাৰ কৰি বুজাই দিছে; যেনে—“আপুনি মোৰ পিতৃভূম্য—কমতাপুৰৰ পূজ্য লোক” ( ‘কমতা কুঁৱৰী’ )। ‘কিবা অপকাৰ কৰিলে! ধূমধূম গিৰিম্ গিৰিম্—নহয়নৈক কোৱা ( ‘বিজয়া’ )।

“এনে চকল হৈছে কিয়?—আশকা? আশকাই হব! কিন্তু মই লক্ষণ—শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ সেৱক লক্ষণ!” ( ‘বিসৰ্জন’ )।

দেখা যায়, নাট্যকাৰৰ এই ছেন-প্ৰয়োগ ব্যৱহাৰই বৰুৱা কথ্যবচন সমূহক কিকিছু হ্ৰস্বগদ্যীও কৰি তুলিছে। এনে হ্ৰস্বগদ্যী বচনা-বিশেষে তেওঁৰ নাট্য বস্তুক কোমলতাৰ পৰশেৰে সৰস কৰি তোলে, সঙ্গীতে সৌন্দৰ্য্যৰ স্ৰবসা বিলায়। সাধাৰণতে ‘ব’ৰাগী’, ‘বৈতালিক’, ‘সখী’ আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি এই দ্বিতীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে। চৰিত্ৰসমূহৰ আবেগ-ভৰা মুহূৰ্ত্তৰ ভাব-ভঙ্গিমা কেতিয়াবা অকস্মাতে হ্ৰস্বগদ্যী হৈ প্ৰথম উদ্দেশ্য সমাধান কৰে।

তেওঁৰ গদ্য পদ্য উভয়তে কথ্য ভাষাৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। গদ্যত সধন জতুৱা ঠাঁচ আৰু বৰুৱা উপমাবোৰ, বিশেষকৈ লগু ভঙ্গিমাৰ দৃষ্টবোৰত, বেচিকৈ চকুত পৰে। ‘ব’ৰাগী’, ‘ভিখাৰী’ আৰু ‘সখীসকল’ৰ গীতবোৰত লৌকিকতাৰ ঠাঁচ আছে, যেনে, “জীৱনৰ মৌ-কোঁহ”, “চেনেহৰ শাস্তি সৰোৱৰ”, “শনিৰ দৃষ্টি”, “বাহৰ ফেৰ”, “সাদৰৰ সোলেং”, “মনবাগান” আদি। লৌকিকতাৰ পৰশ গাঢ় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে স্বেচ্ছা বুজি তেওঁ বৈত সঙ্গীতৰ যোগান ধৰে। ‘কমতা কুঁৱৰী’ত জেটুকী আৰু হৰিভালৰ গীত—

“তেতেলিৰ তলতে কৰৌ তাঁতে বাতি

ঐ বাম গৌসাই, পাহৰি আহিলো কুচি।

জেটুকী—কুচিৰে তলতে পগলাই কিলালে

যামগৈ ঘৰলৈ গুচি।”

( ৩য় অঃ ২য় দৃঃ )

(২) ‘বিজয়া’ত মালী-মালিনীয়ে গায়—

“মালী—হেৰ’ তই যে মোৰ মন বাগানৰ তেনাই লতা।

মালিনী—চুপতি খন নকৰ হেৰ’ খাৰি তিনি গটা।” ( ৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ )

তেওঁৰ পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, নাট্যো লোক-চিত্ৰ, লোক-গীত আদিৰ সমাবেশে কাহিনীভাগক মাজে মাজে দৰ্শক বা পাঠকৰ আপোন বাজ্য এখনৰ পিনে আপোনা-আপুনি বেন টানি লৈ যায়।

‘বিসৰ্জন’ নাটত হ্ৰস্ববস্তু বচনবোৰৰ ভাৱ প্ৰায় কাব্যিক আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ। তেওঁৰ আইন কেইখন নাটত নথকা এই ব্যক্তিক্ৰম ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য।

ছই-চাৰিটা বীড়িযুলক বচনৰ প্ৰাসংগিক প্ৰয়োগে নাট্যকাৰজনক ঠায়ে ঠায়ে সংস্কাৰক্ৰমৰ গহীৰ উপদেষ্টা সকলৰ সৌকৰ্য্যকৰণ কৰে—

“মাছহেৰে বে হিয়া ঐ। মাছহে পানী ঢালে ক’ত—ব’ত পানীয়ে সাগৰ হৈ আছে; চিঞৰে গৈ ক’ত—ব’ত মাছহৰ প্ৰাণবাঁহু বাওঁ বাওঁ হয়” (‘কমতা-কুঁৱৰী’ )।

হিন্দু-মুছলমানৰ সাম্প্ৰদায়িক ঐক্য-সাধনৰ মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰি তেওঁ কয়, “সকলো মাছহৰ পিতৃ এজনহে আৰু সেই জনেই আমাৰ আত্মা, সেইজনেই ঈশ্বৰ। মাছহ মাছহৰ লক্ষ্মীয়া” (‘কমতা-কুঁৱৰী’ )।

“এনে মিলন-প্ৰয়াস আজি হিন্দু-মুছলমানৰ প্ৰয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক—হিন্দু-মুছলমান এক হওক” (‘বিজয়া’ )।

[ ‘বিজয়া’ আৰু ‘কমতা-কুঁৱৰী’ত এনে মহামন্ত্ৰ একাধিক ]।

### কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য—( ১৮৯৪—১৯৫১ খৃঃ )

নগাকোঁৱৰ—( ১৯৩৬ ) চিত্ৰাঙ্গদা—( বচন—’৫১ চনৰ আগত; প্ৰকাশ ১৯৫৬ )

অবসান—(১৯৩৮) সাৱিত্ৰী—(বচন—’৫১ চনৰ আগত, প্ৰকাশ ১৯৫৬)

১৮৯৪ খৃষ্টাব্দত কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ জন্ম। নগাওঁ, গুৱাহাটী, কলিকতা আদি ঠাইত শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা বৃত্তি অৱলম্বন কৰে। ১৯২১ চনত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত অসমকে ধৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন ৰাজ্যত স্বৰাজ আন্দোলনৰ যি প্ৰবল হেলোলনি উঠে, তাত বহুতো উত্তোগী অসমীয়াই যোগ দিয়ে। বহুতৰ উচ্চ শিক্ষা লাভৰ বাট বন্ধ হয়। কোনো কোনোৱে চৰকাৰী চাকৰিৰ পৰাও চিৰদিনলৈ অৱাহতি লব লগীয়াত পৰে। কমলানন্দৰ ভাগ্যতো সেয়ে হ’ল। অৰ্থাভাৱত তেওঁৰ উচ্চশিক্ষা বৰ বেছি নহ’ল, বি. এ ‘পাছ’ কৰা নহ’ল, আন্দোলনত যোগ দিয়া বাবে চৰকাৰী চাকৰিও গ’ল। তথাপি সাহিত্য চৰ্চ্চাৰ প্ৰবল অন্তৰাগে তেওঁৰ দৰদী অন্তৰ নেবিলে। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে পি-এস্ ‘পাছ’ কৰি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁ কাছাৰীতে ওকালতি কৰে আৰু স্বদেশৰ হকে কাম কৰি এসময়ত কাৰাগাৰ বৰণ কৰিব লগীয়াত পৰে; কিন্তু কাৰাবাসে তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনটো দমন কৰিব নোৱাৰিলে। সেয়েহে বন্দী অৱস্থাতো তেওঁৰ লেখনীৰ গতিবেগ নকমিল। দুখৰ বিষয়, এই অৱস্থাত ৰচিত ভালেখিনি সাহিত্য কালৰ গৰাহত চিৰদিনৰ বাবে নষ্ট পায়। কমলানন্দই ১৯৫১ চনত নব নাট সামৰিলে; সময়, জাহ্নবাৰীৰ চাৰি তাৰিখ, ব্ৰাহ্ম মুহূৰ্ত্ত, চাৰি ৰজাত।

কবিতা, সঙ্গীত আৰু নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ অৱদান প্ৰচুৰ। তেওঁৰ কেউখন নাটকৰ ভিতৰত ‘নগাকোঁৱৰ’ শ্ৰেষ্ঠ আৰু এই একেখন নাটেই তেওঁক অমৰ কবি বাখিব পাৰিব। সুপ্ৰসিদ্ধ ‘বাউলী’ কাব্যৰ যোগেদি তেওঁ ‘বাউলী কবি’ কণে জনাজাত।

নগাকোঁৱৰ—পাচ-অকীয়া পূৰ্ণাঙ্গ ঐতিহাসিক নাট; আখ্যান প্ৰাণ পঞ্চদশ শতিকাৰ; আহোম বৰ্গদেৱ চুহুংমুঙৰ ৰাজত্ব। দিল্লীৰ বাহাদুৰ পঞ্চৰ পুৰুষ দুৰ্ভকৰ সেনাপতিত্বত সৈন্তবাহিনী আহি অসমত ৰণ-ছালি যেনিছে। চুপিন্দুৰাৰ সিন্ধু পুনৰাও

নামেৰে এজন নগাই “পালসেৱা” কবোঁতে চমুৱা কুঁৱৰীয়ে তিত্তৰ্ব কালৰ পৰা তেওঁলৈ চাই আহিল। খুলন্তৰ নগা ডেকা খুনবাওৰ কেচা হালধি গাঁথি ঘেন দেহৰ গঠন দেখি কুঁৱৰী মোহ গ’ল আৰু বজাৰ তেওঁৰ মন-পৰিলীৰ গোপন কথাৰ বাৰ লাহেঁক জনালে এই বুলি ‘খুনবাওটো ভাল মাছহ’। ওঁ! মোতটৈক নগাকহে ভাল দেখিলে’ এই বুলি বেচেৰী কুঁৱৰী জনীক সগৰ্ভা অৱস্থাতে নগাটোলৈকে আগ বঢ়ালে। সেইমতে নগা-চাওঁলৈ তেওঁ গ’ল আৰু ভাতে এটি ল’ৰা উপজিল। সেইদেখি নাম বখা হ’ল কনচেং আৰু সমস্ত এওঁকেই বজাৰ বৰপাৰ্জ গোহাঁই বিবৰবাৰ নিয়া হ’ল আৰু এই কনচেঙেই প্ৰসিদ্ধ বীৰ ঘোড়া ৰূপে অসম বুৰঞ্জীত মচিব নোৱাৰা সাঁচ বহুৱাই থৈ গৈছে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত পদ্মনাথ গোহাঁঞি বৰুৱাৰ ‘সাধনী’ নাটত আমি পোৱা প্ৰথম কনচেং কৌৱৰক লগ পাওঁ; ইয়াত তেওঁ ৰাজকাৰ্য্য হেতুকে কপৱতী গাতক সাধনীৰ সান্নিধ্য হুখ লাভ কৰিবলৈ পাই তাইক শয্যাশায়িনী ৰূপে পাবলৈ মন কৰে। বিতীৰ্ণতে, ৰাধা সন্দিকৈৰ ‘মূলা গাতক’ নাটত নাট্যকাৰৰ কাল্পনিক কোমলাঙ্গী অৱতীয়ে কনচেঙক বৰমাল্য দি বষণ কৰা দেখা যায়। এই দুয়োখন নাটতে কনচেং উপকাহিনীৰ এক উপ-চৰিত্ৰ মাথোঁ, কিন্তু ‘নগাকৌৱৰ’ত কনচেং নায়ক। এইজন কনচেং কেৱল বুৰঞ্জীৰ কনচেং জনেই নহয়, দুখে-হুখে-ভৰা তেজ-মলহৰ শৰীৰ-ধাৰী এজন সাধাৰণ মাছহো, ৰাজ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিছে; ঠায়ে ঠায়ে তেওঁৰ মানৱীয় ভাব আৰু কোমল অহুতুভিবোৰেও লুকাভাকু খেলি খেলি ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নথটাই থকা নাই। তেওঁ বৰপাৰ্জ গোহাঁই নিৰ্বাচিত হ’ল। কিন্তু নগা-বংশৰ সৈতে তেওঁৰ তেজ-মলহৰ সৰ্ব্ব, নাদিনী ছোৱালী লুহুৰ চেনেহ চাবনি, তেওঁৰ মাতৃ-হস্তাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধৰ ভীষ-প্ৰতিজ্ঞা—এনেবোৰ চিন্তা ভাবনাই তেওঁক এদিন বৰপাৰ্জ বিবৰ-বাবো প্ৰত্যাখ্যান কৰিবলৈ উদ্বৃত্তাই দিছিল। সাধাৰণ নগা সাজ পিন্ধি, হাতত নগা বাটি লৈ তেওঁ বৰ্গদেও চুহুংমুঙৰ আগত উপস্থিত হৈ ক’ব খবিলে—

কনচেং—“মই আজি বিদায় লবলৈ আহিছো। এই লওক বৰ্গদেও আপুনি অহুগ্ৰহ কৰি দিয়া ৰাজ-পৰিচ্ছদ আৰু অস্ত্ৰ। যোক বিদায় দিয়ক।.....ইমান দিনে যদি কিবা অপৰাধ কৰি আছো কমা কৰিব।

চুহুংমুং—তুমি কি অপৰাধ কৰিবা ভাই। হয়তো অপৰাধ কৰিছোঁ মই, বাব বাবে যোক আজি এনে ভাবে দত্ত কৰি উঠি বাবলৈ ওলাইছা। যোক কমা কৰা ভাই। কোৱা ভাই, কিয় বাবা? ক’লৈ বাবা?

কনচেং—হুহুবিৰ বৰ্গদেও, হয়তো বেলি হলে এই বন্ধন ছিন্ন কৰিব নোৱাৰিব। ভাবিব ই এটা পাগলৰ বিয়াল। বন্ধনত আকল ৰাখি ভাল বেলাৰে বুলি হুতু আকাশৰ ভৰত হুকলি-খুৱীয়া হৈ বিচৰণ কৰিবলৈ ওলাইছো। মই আহোঁহে বৰ্গদেও। [ পৰিচ্ছদ আদি বজাৰ আগত থৈ বেগীই প্ৰস্থান ]” ( ২য় অঃ ৮য় দৃঃ )।

কোন এইজন কনচেং? বুৰঞ্জীৰ জনা নে? নহয়, এইজন পৰাধীন ৰাজ্যত

দাসত্ব-জিভিবি পিদ্ধি থকা স্বয়ং নাট্যকাৰ জনেই, স্বাধীনতাৰ মুক্ত আকাশত মুক্ত বায়ু সেৱনকাৰী কবি-শিল্পী কমলানন্দ। দৰাচলতে, কমলানন্দই চৰ্কাৰী হাইস্কুলত ১৯২১ চন পৰ্যন্ত চাকৰ কৰি চাকৰিৰ মোহ এৰি স্বৰাজ আন্দোলনত জঁপিয়াই গৰে।

‘নগাকোঁৱৰ’ হৰ্ষ-বিষাদ-সংমিশ্ৰিত নাট হলেও, ইয়াত বিষাদৰ যাত্ৰাইহে অধিক। পাঠানৰ বিৰাট বাহিনীক পৰাকৃত কৰি কনচেং বৰপাত্ৰ গোহাঁয়ে কেউপিনৰ পৰা জনতাৰ জয়োজ্ঞাস পাইছিল, আদৰ সজাষণ পাইছিল, তথাপিও আত্মহত্যাকাৰী লুকু আৰু তেওঁৰ স্বৰ্গগতা জননীৰ সন্ধান সোৱঁৰণে তেওঁক নিতে বিম্বল-বিষন্ন কৰি ৰাখে। শেষত মাকৰ মৈয়ামৰ কাষ চাপি নিজ অভিশপ্ত জীৱনটোক থকাৰ দিয়ে আৰু ক্ষেত্ৰ পিছতে চেনেহ পুতলী লুকুৰ সমাধিত পুষ্পাঞ্জলি দিবলৈ গুচি যায়। এনে এটা মানসিক উদ্বেগ-মুহূৰ্ত্ততে সেই ঠাইত পুৰুষ-বেশ ধৰি নাৰী বেণুকাৰ আবিৰ্ভাৱ। ধীৰনাৰায়ণৰ কন্যা বেচেৰী এই বেণুকাৰীয়ে অতদিন কনচেঙৰ মোহন মুকতি হিয়াত সাৱটি মিলন-মুহূৰ্ত্তলৈ অপেক্ষা কৰি আছিল। কিন্তু ঘটনাৰ সোঁত বিপৰীতে ব’লে, পৰিচয়ৰ অভাৱত কনচেঙৰ তৰোৱালৰ আঘাতত তাইৰ প্ৰাণ বায়ু উৰি গল। এখনি প্ৰেহলিকাময় বিচিত্ৰ জীৱন-নাটৰ ঘৰনিকা পৰিল।

‘নগাকোঁৱৰ’ সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ মঞ্চ সফল নাট, প্ৰতিটো অঙ্কে আছে ৰোমাঞ্চকৰ চিত্ৰ, বিন্ধ্যৰ বিজুলী। ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যত চুটীয়াৰ মহাৰাণী অহল্যাই নিজৰ জীয়েক বেণুকাৰ হত্যা কৰিবলৈ হাতত তৰোৱাল লৈ মহাভৈৰৱী কালী কৰালবদনী হৈ থিয় দিছে, ভাগ্যক্ৰমে হাতৰ পৰা তৰোৱাল খহি পৰিল আৰু তাইক সাৱটি ধৰিলে। আহোম চোৰাংচোৱা বৰতিয়ে বাবেবিকৰা মিছা কথাৰ জাল সাতি পাৰৰ ভাগী হোৱাতকৈ বোবা হোৱাই ভাল বুলি ভাবি নিজে নিজৰ জিভাখন কাটি পেলালে (২য় অঃ ৮ম দৃ)। ছদ্মবেশী বতিমন পুৰুষ নহয়, বয়লীহে বুলি অকস্মাতে প্ৰমাণিত হ’ল (৫ম অঃ ৫ম দৃ)। নাটখনত আত্মোপাস্ত প্ৰায় একশতা হত্যা আৰু যত্ন-বিভীষিকা কাণ্ড সন্নিৱিষ্ট। কনচেঙৰ চৰিত্ৰত নায়কৰ লক্ষণ প্ৰায় সম্পূৰ্ণ ভাবে আৰোপ কৰিব পৰাত নাট্যকাৰ সফল।

কাব্যিক গম্ভ—ৰচনাৰ মাধ্যম আচলতে গম্ভ হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আৱেগ-মুহূৰ্ত্ত-বোৰত ই একেবাৰে কাব্যিক। কনচেং কোঁৱৰে অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ ধৈ মাকৰ সমাধিত যি কেইবাৰ বচন মাতিছে, দেখাত গম্ভ হলেও, ইয়াৰ প্ৰকাশ বীতি প্ৰকৃততে কাব্যিক। তেওঁ কয়—“জন্মিছিল এটা দানব! সুহিছিল সাগৰ—মৰিছিল সমুদ্ৰ—চুৰ্ণ কৰিছিল পৰ্বত! এটা গুম্ফা—এটা ভূমিকম্প—এটা বিপ্লৱ—এটা দৈত্য—যেনি গ’ল—অনাৱিল অশান্তি—প্ৰলয়—মৰক—অগ্নি - বিভীষিকা—হত্যা মাথোঁ লৈ গ’ল।

আই! আই! অভিশপ্ত পানী মই—তোমাৰ পুণ্য মন্দিৰৰ হৃদয়ত থিয় হবৰ অধিকাৰী নহওঁ। মই হত্যা—মই নৰক—মই কঠিন, আৱৰ্জনা! (৫ম অঃ ৬ম ৯২)।

গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণবজা' নাটতো এনে কাব্যিক গন্ধৰ অনবদ্য ৰূপ এটা বহু ঠাইত চকুত পৰে [ 'পদ্ম নাথ গোহাঞিবৰুৱা' আখ্যা ৮: ]।

অৱলাভ—তিনি-অকীয়া পৌৰাণিক নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' আৰু গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণবজা'ৰ দৰে নাট্য কাহিনী শ্ৰীকৃষ্ণৰ অকালীলা সম্বন্ধীয়। প্ৰভাস ভীৰ্ত্ত যত্ববংশ ধ্বংস হ'ল, জবা নামৰ ব্যাধৰ হাতত শ্ৰীকৃষ্ণয়ে সংসাৰ-লীলা সামৰিলে। কৰণ বসন্ত এই নাটখনিতো তেওঁৰ বাকী কেইখন নাটৰ দৰে সিঁচৰিত অমিত্ৰচ্ছন্দ-মহিমা আৰু কাব্যিক গৰিমাই পাঠক আৰু শ্ৰোতাৰ মন পুলকিত কৰে।

চিত্ৰাঙ্গদা—অদ্ভুত অচিন্ত্য অলৌকিক ঘটনাচক্ৰত চিত্ৰাঙ্গদা ৰূপহীৰ জন্ম। মণিপুৰ অধিপতি চিত্ৰভানু গন্ধৰ্বৰাজৰ পুত্ৰৰূপে পালিতা উনয়া চিত্ৰাঙ্গদা। প্ৰজ্ঞাপতিৰ অপূৰ্ব বন্ধন! অদৃশ্য লয়! শবতৰ জোনালী নিশা; আকাশত তৰাৰ দীপালী। এনে এটা সময়তে অপৰূপ ৰূপৰ পোহাৰ লৈ চিত্ৰাঙ্গদাৰ আবিৰ্ভাৱ। কাষত তেওঁৰ বীৰ ব্ৰহ্মচাৰী যুৱক মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুন। ৰূপহী গন্ধৰ্বীৰ দেৱদত্ত ৰূপত ব্ৰহ্মচাৰী হৈও অৰ্জুন ভোল গ'ল। গাভৰুৰ উঠন বুকু আৰু জিল্মিল চকুৱে যুৱকৰ মন পিছলালে। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ যৌৱন-বসন্তৰ যুহু হিলোলত কালক্ৰমত এপাহি ফুল ফুলিল। এয়ে বক্ৰবাহন। এৱেঁই এদিন মণিপুৰৰ ৰাজসিংহাসনত অধিষ্ঠিত হ'ল। অৰ্জুনে স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে। বিপ্লুতিৰ অতল গৰ্ভত পিতা-পুত্ৰৰ পৰিচয় হেৰাল। কিন্তু চিত্ৰাঙ্গদা! বিবহ-বিধুৰা বিবহিণী তেওঁ। চাওঁতে চাওঁতেই কত দিল গল, বছৰ ঘূৰিল, কত শত জোনাক নিশা নিৰলে বিবহৰ চকুলো টুকিলে তেওঁ। প্ৰিয়জনৰ স্মৃতি স্মৰি, প্ৰেমিকৰ স্তুতি ধ্যান কৰি কত দিন আবেগত আপোন-পাহৰা হ'ল। তথাপি নাই, কিবা এটা নাই—জনপূৰ্ণ নিৰ্জনত চিত্ৰাৰ লগৰী নাই! সিপিনে যুধিষ্ঠিৰৰ অশ্বমেধ যজ্ঞ। যজ্ঞ-ঘোঁৰাৰ সৈতে দেশ ভ্ৰমণ কৰিবলৈ আহিল অৰ্জুন-প্ৰমুখ্যে বৃষকেতু, যুবনাথ, মেঘবৰ্ণ প্ৰভৃতি বীৰ-পুৰুষ দল। মণিপুৰ প্ৰৱেশ কৰা যজ্ঞ-ঘোঁৰা বক্ৰৰ হাতত আটক হ'ল। উভয় পক্ষৰ মাজত বণ লাগিল। বক্ৰৰ হাতত বৃষকেতু আৰু অৰ্জুন নিহত। শেষত জানিবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ অহুগ্ৰহত দুয়োজনৰে কটা মুখ বহুধা বিদীৰ্ণ কৰি নাগৰাজ্যৰ পৰা ওলাই আহি যথাস্থানত জোৰা লাগিলহি। মৃত বীৰপুৰুষ-দ্বয়ে পুনৰ্জীৱন লাভ কৰিলে।

মহাতাপন্তৰ অন্তৰ্গত এই 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ৰ আধাৰ শিলাতেই 'চিত্ৰাঙ্গদা'ৰ গাঁথনি। কাহিনী পৌৰাণিক গাঁঠা, কিন্তু নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনা-বৈচিত্ৰ্যই ঠায়ে ঠায়ে চিৰন্তন বাস্তৱ চিত্ৰ একোটাৰ মনমোহা চানেকি লাভি ধৰি কাহিনীভাগক সমাজৰ বৰ মজিয়াখনত ধাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। পৃথিৱীৰ কোনো ঠাইতে কোনো দিনাই পুত্ৰই পৰব মুখত পিতৃ-মাতৃৰ লাজনা-গৰুনা নিশা-অপমান কোনোমতেই সৰু কৰিব নোৱাৰে। বক্ৰৰ চৰিত্ৰত দুটা প্ৰধান দিক্ লক্ষ্য কৰা যায়—(১) পুত্ৰৰূপে পিতৃ-মাতৃ তত্ত্ব-



পৰায়ণতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ; (২) মণিপুৰ অধিপতিকপে ৰাজ্যৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ প্ৰবল প্ৰয়াস। ৰাজ্যলৈ অকস্মাতে পিতৃ আগমনৰ বিন্দু-বাস্তৱি পাই পাত্ত-অৰ্থৰ পৱিত্ৰ সত্তাৰ লৈ, যথোচিত ৰাজ-সন্মানেৰে তেওঁ পিতৃ চৰণত প্ৰজ্ঞা নিৱেদন কৰাৰ মানসে বিপুল আয়োজন কৰিলে, স্বাগত সন্মৰ্ষণ জনাবলৈ উল্লাহেৰে আগবাঢ়ি গ'ল; মূখেৰে মাতিলে শাস্ত্ৰৰ চিবন্তন সত্যৰূপ অমোঘ ৰাণী—“পিতা তুমি বৰ্গ তুমি—আদৰ্শৰ মূৰ্ত দেৱ—স্বাগত স্বাগত।” (শাস্ত্ৰীয় উক্তি “পিতা ধৰ্মঃ, পিতা বৰ্গঃ, পিতা হি পৰমং তপঃ”)। দীপালীৰ অমৃত বস্ত্ৰিয়ে ৰাজ-কাৰেং উজলালে! ৰাজ্য এখনৰ অধীশ্বৰ স্বৰূপে ৰাজ্যৰ আটক কৰা তেওঁৰ কৰ্তব্য; নহলে, তেওঁ যে বজা হৈ জন-সমাজত হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হয়। লগে লগে ৰাজ-মাজা প্ৰচাৰিত হ'ল, পিতাকে যদি তেওঁৰ আতিথ্য গ্ৰহণ কৰে, ৰজাৰ ফিৰাই দিয়া হ'ব। তথাপিও মাকৰ আদেশ শিৰত লৈ তেওঁ ৰজাৰ ওলোটাই দিবলৈ উলটি আহিল। কিন্তু হিতে বিপৰীত হ'ল। প্ৰাংশা পাওক চাৰি, ‘ভৌক’, ‘হীনবীৰ্য’ আদি অজুৰৰ নিন্দা আৰু বিজ্ঞপ-বাণে বক্তৱ হিয়া থকা-সৰকা কৰিলে। আকৌ অজুৰৰ ঔৰসজাত সন্তান বুলি শুনি অজুৰ অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু চিত্ৰাক বিচাৰিণী, ব্যক্তিচাৰিণী আদি অপৰাদেৰে কলঙ্কিতা কৰিব ধৰিলে। মাতৃৰ নিন্দা শুনি বক্তৱ অন্তৰ জলি উঠিল, তেওঁক ‘জাবজ’ আখ্যা দিয়াত মুহূৰ্ত্তৰ নোৱাৰা হ'ল, কত্ৰকপ ধাৰণ কৰি ৰণ-চুৰুড়ি বজাই বহুধা কঁপাই তুলিলে তেওঁ। বিপৰীত পণ কৰিলে এইবাব—“বিনা ৰণে নিদিওঁ নিদিওঁ অশ্ব—প্ৰাণ থাকে মানে।” “বেদনা বিয়েৰে হোৱা—অৰ্জবিত তৈববৰ—ব্যাখিষ্ট মৃত্যুজয়—নীলকৰ্ণকপ” ধৰি বক্তৱে ৰণক্ষেত্ৰত সমুখ সংগ্ৰামত পিতৃৰ আগত পুত্ৰৰ সমুচিত পৰিচয় দিবৰ মনেৰে আগবাঢ়ি গ'ল। অবাতিয়ে প্ৰমাণ পণিলে। এইখিনিতে কবিত ৰবীন্দ্রনাথৰ নট্য চিত্ৰক সমাজ চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে, পুৰাণৰ কাহিনীয়ে সমাজৰ বোল লৈছে। এই প্ৰসঙ্গত অতুল হাজৰিকাৰ ‘নবকান্ত’ নাটত মাতৃনিন্দাত অধিব-অধিব নবকান্তৰ চৰিত্ৰ তুলনী [‘অতুল হাজৰিকা’ আখ্যা ৮:]।

বিবিধ ৰূপৰ ছিৰ অমিত্যজ্ঞপ্তাই ‘চিত্ৰাক্ষণা’ক সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত কৰাৰ লগে লগে, অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্যই ইয়াক সৌৰৱ-মণ্ডিত কৰি তুলিছে। অৱন্তে কমেওৰ চুটি হোৱা বাবে, অভিনয়ৰূপে নাটখনিৰে সিমান আদৰ নেপাব পাৰে, কিন্তু অৰ্থ বা প্ৰেম কাব্যৰূপে ই অসমীয়া কাব্যকৃত্যৰ এগাহি স্ফুৰ্ত্তি কুহুম। ১৯৪০ চনৰ পিছত নাটবোৰৰ কলেবৰ প্ৰায়েই হুৰ হৈ অহাত কমলানন্দৰ ‘নগাকৌৰৱ’ৰ তুলনোৰে সৌৰৱ ‘চিত্ৰাক্ষণা’ প্ৰভুত্বিয়ে স্বাভাৱিকতে বকা কৰিব নোৱাৰিলে। অথচ, ‘নগাকৌৰৱ’ৰ হৰ-বিবাহৰ চতুৰকনিবোধ ‘চিত্ৰাক্ষণা’ৰ চতুৰপৰিবেশতে বেখিবলৈ পোৱা যায়।

কমলানন্দৰ ‘চিত্ৰাক্ষণা’ প্ৰকাশৰ আগতে ১৯২৯ চনত থানেশ্বৰ হাজৰিকাৰ ‘বক্তৱাহন’ একাডিকা ‘বাহী’ত প্ৰকাশ হয় [‘বাহী’ ১৮৫১ নং]। ১৯৩৯ চনত বনকান্ত কলিতাৰ ‘সীৰাঙ্গ-কেশৱী’ প্ৰকাশ হয় (‘আবাহন’ ১৮৩১ নং ১০ম বছৰ)। বিবৰ-বক্তৱ প্ৰেৰ।



মাথোন ইয়াত অৰ্জুনৰ বখত চিত্ৰা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। কমলালক্ষৰ কাব্য-স্বৰূপ কুহুৰ-কোমল পৰশ ইয়াত পোৱা নাযায়।

পি-এল পাছ কবি নগাওঁত ওকালতি কৰি থকা সময়ত কলিকতাৰ H.M.V. কোম্পানিৰ নিৰ্দেশ অহুসৰি তেওঁ 'বক্ৰবাহন' নামৰ নাট এখনি লিখে আৰু ই তাত 'বেকত' হয়। 'চিত্ৰাঙ্গদা' ইয়াৰেই ৰূপান্তৰ।

সাহিত্যী—ছটা দৃশ্যত সম্পন্ন একাঙ্কিকা-সদৃশ অভ্যুদয়ী নাট 'সাহিত্যী' নাট্যকাব্যৰ মূৰ্য্যৰ পিছত প্ৰকাশ হয়। সতীৰ্ণৰ অতুল মহিমা দেখুৱাই সাহিত্যীয়ে কিদৰে বৃত্ত সত্যবানৰ দ্বত প্ৰাণ ফিৰাই আনিলে এই জনপ্ৰিয় পৌৰাণিক আখ্যানভাগকে নাট্যৰূপ দিয়া হৈছে। ইয়াৰ আগত অগমীয়া ভাষাত এই বিষয়ৰ একাঙ্কিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে— 'সাহিত্যী-সত্যবান' (আনুমানিক ১৮২১ খৃঃ; যুটীয়া লেখকবৃন্দ—কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, বজ্জনী বৰদলৈ), 'সাহিত্যী' (১৯০৮—পশু সিংহ)।

তেওঁৰ অপ্ৰকাশিত নাট—মৰাণ জীৱনী' আৰু 'খৰি-ভাৰীৰ ৰাজ্যলাভ' নগাওঁত অভিনীত হৈছিল। প্ৰথমখন 'কোহিম্বৰ অপেৰা পাৰ্টী'য়ে যাত্ৰা আৰু থিয়েটাৰ ৰূপে বহু ঠাইত অভিনয় কৰিছিল। 'সৈবিত্তী' নামেৰেও তেওঁ নাট এখন লিখিছিল। ইও অপ্ৰকাশিত, অভিনীত হৈছিল নে নাই জনা নাযায়। সেইদৰে ষ্টিংট জেইলত ৰাজনৈতিক বন্দীৰূপে আৱদ্ধ থকা কালত 'মৃগল মিলন' নামে নাট এখন লিখে। ইও অপ্ৰকাশিত আৰু ইয়াৰো অভিনয় সম্বন্ধে একো জনা নাযায়।

### তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

প্ৰায়েই পুৰাণ-ইতিহাসৰ প্ৰসিদ্ধ ছয় ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰিহে তেওঁ নাট্য-বস্তু স্থাপন কৰে।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীত কৰণ বসাদিকা সততে চকুত পৰা। বহিৰঙ্গত্বৰ সংযোগ কৰি হলেও, কাহিনী-ভাগক কৰণ-বস-স্বাত কৰিবলৈ তেওঁৰ যেন একান্ত হাবিলাৰ [ 'নগাকৌৰব'ত প্ৰায় একুৰি হত্যা-বিভীষিকা-দৃশ্য সংযোগ, 'চিত্ৰাঙ্গদা'ত অৰ্জুনৰ পাৰাণ-প্ৰতিমা আগত লৈ চিত্ৰাৰ তস্ময়তা মন কৰিব লগীয়া ]।

'বাউলী'ৰ উদ্বাউল কবি কমলাৰ নাটবোৰত 'বাউলী', 'ব'ৰাগী' বা তেনে কোনো চৰিত্ৰই সৰ্ব-মাধ্যমত গুৰু-পত্নীৰ ভাবৰ ইন্দ্ৰিত দি নাট্য-সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধি কৰাত সহায় কৰে [ 'নগাকৌৰব'ত 'উদানী'ৰ গীত "ছুকিয়া সখুলি বাছি ল টপলি" ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ; 'চিত্ৰাঙ্গদা'ত 'বাউল ব'ৰাগীৰ গীত "মেহাৰ এই ছুনি বোহা ছুদিনতে সাং" ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ; 'সাহিত্যী'ত 'নিয়তি'ৰ গীত "হুতুল ডকা বাণ মৰণৰ" ৩ৰ্থ দৃঃ-তঃ ]।

তেওঁৰ ভাৱাই অৰ্ধ-গৌৰৱ বহন কৰে; পৰ্বালভাৰ আৰু অৰ্বালভাৰৰ মন্থনলৈ পাঠক-বা বৰ্ণকৰ দৃষ্টিত মোহিনী বাণ মাৰে, ঠায়ে ঠায়ে গভীৰ কাব্য-গভী হৈ কদমত আগ বাঢ়ি যায়।

ত্ৰঃ—(১) “বিত্ৰোহ উঠক নাচি—

ঘনধোব উষক বজাই—

ক্ষীত কবি সৰ্ব অজ—

সৰ্ব লোমকূপ—” (‘চিত্ৰাঙ্কনা’ ২য় অঃ ১ম দৃ)

(২) ‘নগাকোঁৱৰ’ত ‘কাব্যিক গড়’ ত্ৰঃ।

(গ) আশাশুধীয়া সেৱকৰ আলফুল অৰ্ব্য

পঞ্জিকদিন আহমদ

গুলেনাৰ (১৯২৪)

সিদ্ধু-বিজয় (?)

বিশ্ববিদ্যালয়ৰ উপাধি-মণ্ডিত নোহোৱাকৈয়ে সাহিত্য-সেৱা কৰা ব্যক্তিৰ আমাৰ মাজত অভাৱ নাই। পঞ্জিকদিন আহমদ এই শ্ৰেণীৰ লোক। তেওঁৰ পঢ়াশলীয়া বিজ্ঞা-বুদ্ধিৰ কথা কবলৈ একো নাই; অথচ কৰ্মময় জীৱনৰ কথা অপাৰ-অলেখ। ভাৰতৰ প্ৰথম অসহযোগ আন্দোলনত তেওঁ সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি কানি-দোকানত ‘পিকেটিং’ কৰা অভিযোগত কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। পত্নী-বিয়োগৰ পিছত তেওঁ ঘোৰহাটৰ পৰা উঠি গৈ, উজনি অসমৰ জয়পুৰত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু আধিক অৱস্থা শোচনীয় হোৱা বাবে মাজে মাজে ঠিকা লৈ জীৱিকা চলাব লগীয়াত পৰে। শেষত উপায় নাপাই কানি-মহল ললে, ধনীৰ শাৰীত পৰিল আৰু গাৱঁত জাকত-জিলিকা হ’ল।

এসময়ত তেওঁ ‘বাহী’ত খুঁটায়া গল্প আৰু কবিতা লিখিছিল। তেওঁ আছিল সঙ্গীতজ্ঞ, গায়ক, অভিনেতা। কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাৰ কথা। দুৰ্গা পূজা উপলক্ষে তেতিয়া জয়পুৰ বাগিছালৈ ঢাকাৰ “থেমকাৱালী”বিলাক আহি, নাচ-গান দেখুৱাই, বাগিছাৰ কুলি-মালিৰ পৰা হাজাৰে হাজাৰে টকা লৈ গুচি যায়। জাতীয়তা-ভাবাপন্ন পঞ্জিকদিনৰ সেইপিনে দৃষ্টি পৰিল, স্থানীয় লোক দুই-চাৰিজনৰ সহায় লৈ “থেমকাৱালী”ৰ আমদানি তেওঁ চিৰদিনলৈ বন্ধ কৰিলে আৰু তাৰ ঠাইত পূজা উপলক্ষে আধুনিক ধৰণৰ অভিনয় পতাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে; তেওঁ নিজে বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰে, আনকো শিকাই-বুজাই অভিনয় ৰসাল কৰি তোলে। স্তম্ভক অভিনেতা, স্থনিপুণ নাট্যকাৰ আৰু গল্প লিখক ৰূপে তেওঁ বাগিছাৰ চাহাবৰ পৰাও মাজে-সময়ে আশাতীত প্ৰদ্বা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ১৯৩২-৪০ চন মানত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। জন্মবৰ্ষৰ সঠিক বাতৰিটি জনাবলৈ আজি আৱিষ্কাৰক ওলোৱা নাই; মোৰ দিওঁ কাক! ফটা কঁথাত লাগি থকা সোণকণৰ সন্ধান লয় কোনে!\*

গুলেনাৰ—ইবাণী ৰূপহী গুলেনাৰ স্ত্ৰুৰ ইবাণৰ পৰা ঘটনাচক্ৰত যোগলৰ

\* জীৱনী-টোকাৰ আহবণ-ভেটি—‘বৰ্ণীয় পঞ্জিকদিন আহমদ’—প্ৰথমৰ বাজপোৱা, ‘সাহিত্যীয়া নববুধ’ ৪ৰ বহুৰ ২য় সংখ্যা, ১৯৬৬ চন।

আধুনিক যুগ ( নাট-প্ৰসঙ্গ )—সতীৰ্ঘ সেন্ধকৰ সন্তান পুত্ৰাঞ্জলি ( দণ্ডি কলিতা ) ৩৮৫

বাসন্তবনত বসন্তি লয়লয়ীয়াত পৰে। কপহীৰ অপকৃপ সৌন্দৰ্য্য-ভাষা পান কবিকলৈ আকৰ্ষক-পুঞ্জ চেলিম ব্যাকুল হৈ পৰিল আকৰ্ষক কোথাৰ হৈ ইয়াৰ প্ৰতিকাৰক ব্যৱস্থা হ'ওঁত লয়। অধৰাধিপতি মানসিংহ তেওঁৰ প্ৰধান সেনাপতি। মানসিংহৰ ছল-চক্ৰাই আকৰ্ষক কোথায়িত ইছন যোগায়। আকৰ্ষক কঠোৰ দণ্ড-বিধানত প্ৰাক্তকৰ নিৰ্বাসিত কৰি মৃত্যু দণ্ড দিয়া হয়। এই নাটত গুলেনাৰ এগৰাকী সৰলা হুন্দৰী লাজুৰী কপহী। যোধবাই চতুৰ চালাক, কথা-চতুৰ। সেইমতে, চেলিম সৰল শান্ত উদাৰ প্ৰেমিক, কিন্তু মানসিংহ কূটবুদ্ধি-কুশল, আকৰ্ষক কঠোৰ-নীতি পৰাধন খাসক। উল্লেখ্য নাট্যকাৰৰ মৌলিক কাৰ্লনিক চৰিত্ৰ, হাস্যবসৰ উহ। নাটখনৰ বচনাৰ ভাষাৰ ওজস্বী গঢ়; ঠায়ে ঠায়ে আৰবী আৰু পাৰ্চী শব্দৰ সংমিশ্ৰণত চৰিত্ৰ একোটাৰ পৰিচয় অপোনা-আপুনি পৰিস্ফুট হৈ পৰিছে। 'গুলেনাৰ' বিংশ শতিকাৰ ১৫-৪৬ দশকৰ বক-দকল 'ট্ৰেজেন্ডি'। সৰ্ব-ভাষাতীৰ পটভূমিত বচিত ই দ্বিতীয় অসমীয়া মৌলিক ঐতিহাসিক নাট, প্ৰথমখন অভুল হাজৰিকাৰ 'কনোজ কুঁৱৰী'।

### দণ্ডিনাথ কলিতা

সতীৰ তেজ ( ১২০ )

নগৰৰ বিহতলী ( '৪৬ )

অগ্নি-পৰীক্ষা ( 'আৱাহন' ১৮৫২ শক )

পৰাচিত ( '৪২ )

মুক্তিৰ অভিযান ( ? )

কীচক-বধ ( '৫০ )

পোহনীয়া কুকুৰ ( '৪৬ )

চিলাৰাম ( প্ৰকাশিত ? )

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত জন্মলাভ কৰি, বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈকে প্ৰায় তিনিফুৰি বচৰ জীৱন যাপন কৰি, দণ্ডি কলিতাই বহুমুখী সাহিত্য-প্ৰতিভাৰ পৰিচয় ভালেখিনি যতনাই থৈ গৈছে। হাইস্কুলত শিক্ষতা কৰি থকা কালছোৱাই তেওঁৰ সাহিত্য-চৰ্চাৰ সোণালী যুগ। প্ৰথমতে 'বগৰ', 'বহুকল্পী' আদি ধেমেলীয়া গুণ-কবিতা-গুচ্ছ আৰু 'সাধনা', 'ফুল' আদি উপন্যাসৰ শৰাই লৈ তেওঁ সাহিত্যবেদীত থাপনা পাতিছিল। লগে লগে পাঠ্য পুথি, আইন কি, অকপিতৰ প্ৰাথমিক শিক্ষাৰ বাবে সংকলিত ব্যাকৰণ পৰ্য্যন্ত বচনা কৰি, শিক্ষা আহৰণৰ পথ সুগম কৰি তোলে। অভাবোৰ বচনা কৰাৰ উপাৰও, দোতে খব্ মাৰি 'বাণ টেজ'ৰ তালিসাত হুখনিমান দৃঢ়কাব্যবোৰ ৰূপদান কৰিলে। এই কেইখনৰ ভিতৰত 'সতীৰ তেজ' উদ্ভব।

সতীৰ তেজ—পঞ্চাৰ ঐতিহাসিক নাট; বচনা আৰু প্ৰকাশ ১২০১ খৃঃ। সতী সাধনী আহোম ৰমণী জয়মতী-কাহিনীৰ ওপৰত এতিয়া পৰিষিত এই কেইখন নাট প্ৰকাশিত হৈছে—'জয়মতী' ( ১২০০ )—গোহাঞি বৰুৱা, 'পদাধৰ' ( ১২০১ )—গোহাঞি বৰুৱা, 'জয়মতী কুঁৱৰী' ( '১৫ )—বেজবৰুৱা, 'পদাপাণিৰ শেষ সিদ্ধান্ত' ( '২৩ )—নহুল ফুকা, 'জৈবেণ্ডাৰ সতী' ( ? )—গণেশ গগৈ।

জয়াৰ হুখে-ভৰা বেদনাৰ ইতিহাস অসমীয়া সাহিত্যত অতাব নাই; দীত-পদ-কাব্য-

নাট কেউপিনে সিটবিত। বেজবৰুৱাই তেওঁৰ বীণ ব'ৰাগী 'কাইক এদিন কৈছিল, তেওঁ  
 বেন "সতী জয়মতী আয়তী ছুখুনী"ৰ গীত গাই তেওঁৰ হিয়াত শোকৰ ঢৌ জ্বলিয়ায়।  
 ইতিহাসৰ সোঁ জেৰেঙা পথাৰখনৰ ইৰিণা-বিৰিণাৰ পাতে পাতে, জেঙে-জাবৰেও গঁথা  
 আছে জয়াৰ অন্তিম কালৰ অনন্ত হা-হুমুনিয়াহ, ধৰ্ম্মকৰণি-ছট্‌কটনি। গোহাঞি বৰুৱা  
 আৰু বেজবৰুৱাৰ নাট জয়াৰ শাস্তিতে অৰ্থাৎ শীৰ্ষ বিন্দুতে সামৰণি পৰিল। শাস্তিৰ  
 সমুচিত ফল জানিবৰ বাবে সাধাৰণতে যি কোঁতুহল জাগে, সি প্রশমিত নহ'ল। গোহাঞি  
 বৰুৱাই পৰৱৰ্তী নাট 'গদাধৰ'ত মাজ ইয়াৰ সমিধান দিলে; অইন ভাষাত, তেওঁৰ  
 বিত্তীয়খন নাট প্ৰথমখনৰ পৰিপূৰক। কিন্তু কলিতাৰ নাটত 'জয়মতী'-গদাধৰ' দুয়োখনৰে  
 কাহিনী-ভাগ গৃহীত হোৱা বাবে, কাহিনীৰ শীৰ্ষবিন্দুৰ পাছতে ইয়াৰ পৰিণতি চাই, মন  
 জুৰাবৰ ধলি মুকলি হ'ল। ৩য় অঙ্কত জয়াৰ শাস্তি আৰু মৃত্যু দেখুৱাই, ৪ৰ্থ অঙ্কত গদাৰ  
 প্ৰতিশোধ-মুখী চঞ্চল মনটোৰ তৰ্জন-গৰ্জনৰ দৃষ্টাঙ্কন কৰি সিংহাসন অধিকাৰত নায়কৰ  
 সাক্ষ্য চিত্ৰিত কৰা হৈছে। প্ৰথম নাট্যকাৰ-ঘৰৰ কৰণ বসন্ত নাট ইয়াত হৰ্ষাভিলৈ  
 কপান্তৰিত হ'ল, অৰাজক আহোম ৰাজ্য ৰাম-ৰাজ্যত পৰিণত হ'ল, শাসনৰ বুকুত সাত  
 বঙৰ কাৰেং জিলিকি উঠিল।

ঐতিহাসিক নাটত গোহাঞি বৰুৱাই জনজাতীয় চৰিত্ৰ সমাবেশ কৰি যি এটা  
 নতুন ৰীতি স্থাপন কৰি থৈ গৈছে, পৰৱৰ্তী প্ৰায়বোৰ এই শ্ৰেণীৰ নাটত তাৰ ছায়াৰূপ  
 একোটি দেখিবলৈ পোৱা যায়। কলিতাৰ নাটত জপলু (নগা ল'ৰা), বেণু (জপলুৰ  
 জনীয়ক), জেজু (বেণুৰ সখীয়ক) এই শ্ৰেণীৰ কপাদিত চৰিত্ৰ। বেণুৰ চৰিত্ৰত আছে  
 উগ্ৰ সাহস, সবলতা, ত্যাগ-ধৰ্মৰ সবগী আদৰ্শ। গদাৰ প্ৰাণবৰ্কা হেতু তাই নিজৰ জীৱন তুচ্ছ  
 কৰিছে। গদাক বিচাৰি বিচাৰি টহিলা কৰি ফুৰা শব্দ সৈন্ত অহা গম পাই তায়েহে পোনতে  
 গদাক "বৈয়ামৰ মাত্ৰ বৈয়ামৰ মাত্ৰ" বুলি ঠাৰেচিয়াৰে পলাবলৈ ইচ্ছিত দিয়ে। দৈৱক্ৰমে  
 আক্ৰমণ-কাৰীৰ কাঁড় গদাৰ দেহত নালাগি, বেণুৰ গাত লাগিল আৰু বেচেৰীয়ে চিৰদিনলৈ চকু  
 মুদিলে। "বিদায় বিদায় মোৰ আশ্ৰয়ৰ স্থল—বিপদৰ বন্ধু মোৰ, অন্তিম বিদায়"—এই বুলি গদাই  
 চকুপানী টুকিলে। 'গদাধৰ'ত গোহাঞি বৰুৱাই গদাৰ ভাৰী সিংহাসন-লাভৰ ইচ্ছিত দিছে,  
 গ'বৰ্গীয়া ল'ৰাইতে হাবি এখনত বেতিয়া তেওঁক ধেমালিৰ ছলতে বজা পাতে (১ম অঃ  
 ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। 'সতীৰ ভেজ'ত পগলাৰ গীত আৰু বচনতো এনে সূচনা আছে, তুলনীয়—

“বজাৰ মূৰতে কলী কলী কলী ঔ

সোণালী কিবাটি কলী কলী কলী ঔ

চকুতে টোপনি নাই কলী কলী কলী ঔ।”

“হেৰ' মই বজা নে বজাৰ ল'ৰা, তালৈকে পগলা হব লাগিছে?” (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।  
 কলিতাৰ নাট গল্প-প্ৰধান, অমিত্ৰজ্জন্ম নগণ্য, গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট অমিত্ৰজ্জন্ম প্ৰধান, গল্প  
 নামহীন।

অগ্নি-পৰীক্ষা—ইয়াৰ কাহিনী শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই গীতা দেৱীৰ পানি গ্ৰহণ কৰাৰ পৰা আৰম্ভ

কবি অগ্নি-পৰীক্ষা পৰ্য্যন্ত। মূল আধাৰ-গ্ৰন্থ বাজীকি-বান্ধন। যাতোন দুই-এটা দৃষ্টান্ত (৩য়, ৪ৰ্থ) সন্মত ভট্টাৰ্য্যৰ হাঁহ উমান পোৱা যায়; কৃত্তিকালী বামাৰণৰ পৰশো ঠায়ে ঠায়ে নোহোৱা নহয়। চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত বিত্তীৰণৰ চৰিত্ৰাৱলনত নাট্যকাৰৰ বৈশিষ্ট্য আছে। গোটেই নাটখন বামাৰণ নহৈ, বামাৰণ-মূলক হোৱাত, কল্পনাৰ চৌবোৰে দৰ্শক বা পাঠকৰ অন্তৰত লহৰ তোলে।

‘নগৰৰ বিহঙলী’ নাট্যকাৰৰ ভাষাত “পোহনীয়া ফুৰুৱৰ উটনশ দিনৰ পিছৰ বচনা।” পিছৰখন তিনি-অকীয়া। দুয়োখনেই লঘু আৰু বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ। ‘কীচক-বধ’—তিনি অকীয়া প্ৰহসন, মহাভাৰতীয় কীচক-বধ আখ্যানৰ অৱলম্বিত আধুনিক যুগৰ কীচক নকলৰ ভাগ্য-গণনা। ‘পৰাচিত’ তিনি-অকীয়া সামাজিক নাট।

### লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা (১৮৯৮—১৯৩৪ খৃঃ)

ভৈৰৱ-নিবাসী লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ সেৱা কৰিছিল, ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰতো যথাসম্ভৱ আগভাগ লৈছিল, সমাজ-সেৱা কৰিছিল। সেই সময়ত অসমৰ কলেজত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অধ্যাপন ব্যৱস্থা ভালদৰে নাই; অসমীয়া বিষয়ৰ এম্-এ শ্ৰেণী নাই; তেতিয়া কলেজৰ আই-এ (এফ্-এ) আৰু বি-এ শ্ৰেণীতো আজিকালিৰ দৰে অসমীয়া বিষয়টো অন্ত্যস্ত বিষয়ৰ নিচিনাকৈ অন্ততম বিষয় (Elective বা ‘Second Language’) ৰূপে লব নোৱাৰি। গতিকে ভেঙে বঙালী সাহিত্যতে এম্-এ ‘পাছ’ কৰি আধুনিক ভাষা-সাহিত্যৰ কিছু জ্ঞান আহৰণ কৰি অসমীয়া সাহিত্য সেৱা কৰিছিল। গল্প, কবিতা, প্ৰবন্ধ আৰু চুটি নাটৰ বোগেদি ‘আৱাহন’ (১৯২৮-২৯ খৃঃ) আলোচনীৰ পাতত ভেঙেৰ প্ৰথম সাহিত্যিক পৰিচয় পোৱা যায়। ইয়াত প্ৰকাশিত হোৱা ভেঙেৰ গল্প, যেনে—‘পখিলী’, ‘পৰাজয়’, ‘বিধৱাৰ ল’ৰা’, ‘মূৱা’, ‘গৌৰী’, ‘গল্প-প্ৰয়ান’ আদি; কবিতা, যেনে—‘ঈশ্বৰ’; প্ৰবন্ধ, যেনে, ‘কায়ৰূপ শাসনাৱলী’ আদি। ‘স্বৰ্ণভাৰ দান’ ভেঙেৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্প-গ্ৰন্থ। তেতিয়া মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰত জুৰি অসহযোগ আন্দোলনৰ তুমুল আলোড়ন। স্বাধীনতা-যুদ্ধৰ ছফাৰ ধনিয়ে ডেকা লক্ষ্মীধৰৰ প্ৰাণ ঈশ্বৰ আৰু মলে মলে ৰেজাৰেৰক বাহিনী লগত লৈ ভেঙে সশস্ত্ৰত জঁপিয়াই পৰিল। বিপ্লৱ আছিল ভেঙেৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন। সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউপিনে বিপ্লৱৰ চৌ তুলিলে ভেঙে। ভৈৰৱৰ অন্ততম দেশসেৱক চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ভেঙেৰ আছিল নিভে-দেখা আৰ্হি আৰু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰৰ উত্তৰ চানেকী। স্বাধীনতা-সংগ্ৰামত গা ঢালি দিয়াৰ বাবেই ১৯২১-২২ চনত ভেঙে এবাৰ কাৰাবন্দ কৰিব লগীয়া হয়। সেই সময়ৰ ‘ইন্দ্ৰ ইন্দ্ৰিয়া’ কাকতত ৰাজাগোপাল আচাৰিয়ে লক্ষ্মীধৰ আৰু ভেঙেৰ লক্ষী-সেৱাদলৰ সম্পৰ্কে বৰ্তব্য কৰি যি এবাৰ কথা লিখিছিল, তাৰ বৰ্ষ এই, “আশাৱৰ এই দল কৰ্ম্মৰ দৰে ভাৰতবৰ্ষৰ আন আন প্ৰদেশতো যদি একে কৰ্ম্ম থাকে, আমাৰ স্বৰাজ পাওঁতে দৰহ দিন নেলাগে”। দুখৰ

বিষয়. সংসাৰ ক্ষেত্ৰৰ চুৰাবলিত ভৰি দিয়েই লক্ষ্মীধৰে মাথোন এহুৰি ষোল বছৰ বয়সতে  
সংসাৰ এৰিলে ; দ্বিতীয়াৰ জোনটিৰ দৰে দেখা দিয়েই কেনিবা লুকাৰ।

### ভেঙৰ নাট্যাৱলী

শৃংখল ( ১৯৩১ খৃঃ )

বিচাৰ ( '৩৩ )

কবিৰ জীৱন ( আৱাহন ? )

হৃদয়ৰ মূল্য ( '৩৬ )— 'আৱাহন' ১৮৫৮-শক

সতী জয়মতী কুঁৱৰী ( '৩৬ )— 'আৱাহন' ১৮৫৮-৫৯ শক

আত্ম সম্মান ( '৩৬ ) " "

প্ৰজ্ঞাপতিৰ ভুল ( '৩৬ ) " "

ঘটোংকচ ( প্ৰথম প্ৰকাশ 'বাইজ' ? ; ২য় প্ৰকাশ 'দীপক' ১৮৮৮ শক, পুহমাহ )।

নিৰ্মলা ( '৪১ ? )

দেশৰ কথা ( ? )

একলব্য ( ? ) 'আমাৰ দেশ'ত প্ৰকাশিত ; সংখ্যা ? )

ওপৰৰ তালিকালৈ চকু দিলে দেখা যায় ভেঙৰ সবহখিনি নাট মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ।

শৃংখল—কমলা-জিতেন নামৰ মিলন-প্ৰয়াসী ভেকা-গাভৰু এহালৰ প্ৰেম-পটত নাটখনিৰ  
বন্ধ-দেহ স্থাপন কৰি বিৰহ-ব্যথিত বন্দ্যবোগাক্ৰান্ত জিতেনৰ মৃত্যুত ইয়াৰ পৰিসমাপ্তি  
দেখুউৱা হৈছে। সমাজৰ চিৰাচৰিত লোহ প্ৰাচীৰ ভেদ কৰিব নোৱাৰা হেতুকেই প্ৰেমৰ  
এই শোকাৱহ পৰিণাম। এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'কপালীয়া',  
বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ 'সেউতী-কিৰণ' আদি নাটৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে।

হৃদয়ৰ মূল্য—( একান্তিকা, প্ৰকাশ স্থল—'আৱাহন' ১৮৫৮ শক. ৮ম বছৰ  
৩য় সংখ্যা )

ৰায়চাহেব কমলেশ্বৰ ফুকন এজন ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত উচ্চাকাঙ্ক্ষী লোক, মাজে-সময়ে  
বিধান সভাৰ নিৰ্বাচন-প্ৰাৰ্থী হৈ গৰাটুপীয়া ভেম জুৰে ; কিন্তু মাহুহজন চঞ্চল, কামুক,  
বুদ্ধিহীন। ভেঙৰ কৰ্মচাৰী নন্দেশ্বৰ শৰ্মা ৰাষ্ট্ৰনিক উচটাই জোল খোৱা বিধৰ মাহুহ।  
কমলেশ্বৰৰ পুতেক কন্দৰ্প ; বিয়াৰ বয়স হৈছে, কিন্তু বিয়া কৰোৱা নাই। সিজনা  
পিছৰ চঞ্চল, কামুক। এইকণ চেলুকে লৈ নন্দাই ৰায়চাহেবৰ ধনৰ ভাণ্ডাৰ লুটিব এক  
অভিনৱ উপায় উদ্ভাৱন কৰে। চফিনা নামেৰে এজনী ৰূপহী খাছীমানী গাভৰু  
হুকোমল অৰ্দ্ধ-পৰশনৰ সোত দেখুৱাই, নন্দাই কন্দৰ্পৰ মন আহৰণ কৰিলে আৰু ৰায়চাহেবৰ  
বঙলাত নি ভাইক কন্দৰ্পৰ বক্তিতা ৰূপে স্থাপন কৰি থৈ আহিল। বন্দ্যৱত হ'ল  
সংগোপন ব্যৱসায়ত বি টকা পাব তাৰ এক অংশ নন্দৰ, এক অংশ তাইৰ। বঙলাত  
আচৰিতে খাছীমানী গাভৰু বসতি দেখিবলৈ পাই ভেঙ আচৰিত ; ওলাই যাবলৈ বাবে

বাৰে কোৱা সম্বন্ধে নায়াৰ মাথোন চকুত ভেল দি কান্ধি দেখুৱায় আৰু কয় যে নিতান্তই যদি ওলাই যাব লাগে, তাইক কুৰি হেজাৰ টকা দিব লাগিব। শেষত জানিবা দহ হেজাৰ টকাত কোনো মতে মাতি হ'ল আৰু বঙলা জাগ কৰিলে। নন্দৰ ওপুত উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ'ল। ইয়াৰ বহুদিন আগতে মালতী নামৰ ভিৰোতা এজনীকো ছল-চক্ৰান্ত কৰি নন্দই ৰায়চাহেবৰ সন্ধিনী কৰি দি সিজনক বশ কৰি থৈছে।

একাধিকাখনিত নন্দ ধূৰ্ত্ত চৰিত্ৰ হুতলীয়া পৰব মূৰত কঠাল আঙি খোৱা লোক। ৰায়চাহেব কমলেশ্বৰ চকল প্ৰকৃতিৰ, কামাৰ্ত্ত, নন্দৰ ভাষাত কব গ'লে, 'কমল গাধ আৰু গাধক ঘোঁৰা কৰিব নোৱাৰি'।

সতী জয়মতী কুঁৱৰী—লক্ষীধৰ শৰ্মাৰ এইখন ষাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি লিখা কেবাখনো নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে, যেনে গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জয়মতী' (১২০০ খৃঃ), 'গদাপাণি' (১৩০৭), বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' (১৫), নকুল ভূঞাৰ 'গদাপাণিৰ শেষ সিদ্ধান্ত' (২০), দণ্ডি কলিতাৰ 'সতীৰ ভেজ' (৩৩), গণেশ গগৈৰ 'জৈবেজাৰ সতী' (?)। কাহিনী পুৰণিকলীয়া হলেও, শৰ্মাৰ নাট্যশৈলীৰ কেইটামান বৈশিষ্ট্যই আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে—

জয়মতী নাটখনৰ কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰ, অথচ ইয়াত এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। পূৰ্বৱৰ্তী নাটবোৰত জয়মতী সংক্ৰান্ত যেই কোনো কাহিনীতে নগা পাহাৰত গদাৰ আশ্ৰয় আৰু তাত নগা ডেকা-গাভৰুৰ সৈতে তেওঁৰ প্ৰেম-স্বধা-পান আদি শৃংখা-বন্দোবস্তক দৃশ্য সংযোগ আছে। শৰ্মাৰ ৰচনাই এই সাতায়নপুৰীয়া এলাহু সোপাত হাতকে লগোৱা নাই। অইন কি, জয়মতী-কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাভন-দৃশ্য পৰ্য্যন্ত তেওঁ বৰ্জন কৰিবলৈ কুঠা বোধ কৰা নাই। জয়মতীৰ শাস্তি, গদাপাণিৰ বশসজ্জা—এই সকলোবোৰ আন্তৰ্জাতিক কথা নেপথ্য-ঘটিত ৰূপে চৰিত্ৰৰ ৰচন-মাধ্যমত প্ৰকাশ কৰি নাট্যশৈলীৰ এটি অভিনৱ চানেকী স্থাপন কৰিছে। কাহিনী চমুকণৰ এনে এটা নীতি তাহানি বেজবৰুৱাই তেওঁৰ চক্ৰবৰ্ত্ত সিংহ' (১৫) নাটখনত অৱলম্বন কৰিছিল। পূৰ্বৱৰ্তী নাটবোৰত নথকা লালুকসোণা বুঢ়াগোহাঁই এই নাটৰ অন্ততম উজ্জল চৰিত্ৰ। ল'ৰাবজা চুলিকাক পুতলা সদৃশৰূপে পৰিচালিত কৰি লালুকসোণাই শাসনত প্ৰায় একাধিপত্য বিস্তাৰ কৰিছে। জয়াক শাস্তি দিয়া বিবয়ত, এই নাটৰ মতে, ল'ৰা বজাৰ মত নাছিল, কেৱল লালুকৰ কথামতেহে এই নিৰ্দোষী অৱলাৰ ওপৰত 'অস্বাভাৱিক নিৰ্য্যাভন বিধান' কৰা হয়। একমাত্র 'গায়িকা' এগৰাকীত বাবে ইয়াত কোনো নাৰী চৰিত্ৰ নাই। এই 'গায়িকা'ৰ কাৰ্য্যও নগণ্য। নাটৰ আদি আৰু অন্তত পীত একোটি পৰিবেশন কৰিয়েই তেওঁ অন্তৰ্ধান হয়। দ্বাৰচলতে নাটখন স্ত্ৰী-কুৰিকা বহিত বুলিব পাৰি। অদৃশ্য চৰিত্ৰ 'জয়মতী'ক নাট্যকাৰে ইয়াত 'গোপানী' আখ্যাবে কেবাঠাইতো বিকৃতভিত্তি কৰিছে। ই কালাভিক্ৰমৰ দোষ। কিম্বো, জয়াৰ দৃষ্ট্যৰ পিছতহে জনসাধাৰণে তেওঁক 'সতী', 'সাকী', 'গোপানী' আখ্যা দিছিল,

জীৱিত অৱস্থাত নহয়। যি নামেৰে নাটখন নামাকৰণ কৰা হৈছে, সেই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নথিভিষ্ট নকৰি, অথচ কাহিনীৰ অন্তৰালত সেই চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ কৰি, নাট্য বস্তু স্থাপন-শৈলীৰ বাবে অইন এখন উল্লেখ-যোগ্য নাট বেজবন্ধাৰ 'গদাধৰ বজা' ( :১১৮ খৃ:) একাধিক।

জ্ঞান-সম্ভাৰণ—চন্দ্ৰকুমাৰে ককায়েকৰ বোগ চিকিৎসাৰ বাবে ডাক্তৰ ফুকনক আনে, কিন্তু ন-বোৱেৰে কবিবাজী চিকিৎসাৰহে পক্ষপাতী আৰু সেইমতেই ডাক্তৰ ফুকনৰ অহুমতি লৈ ডাক্তৰী চিকিৎসাৰ বদলি কবিবাজী চিকিৎসাৰ আশ্ৰয় লয় আৰু বোগীয়ে আৰোগ্য লাভ কৰে। কিছুদিনৰ পিছত ককায়েকৰ ল'ৰা এটাৰ কলেবা হয় আৰু প্ৰথমতে চন্দ্ৰকুমাৰে গৈ ডাঃ ফুকনক চিকিৎসাৰ বাবে আহ্বান কৰে, কিন্তু এইবাৰ ফুকন নাছিল। তেওঁ কয়, সিবাৰ তেওঁক নি ডাক্তৰী চিকিৎসা এৰি কবিবাজ লগাই তেওঁৰ আত্ম সন্মান হানি কৰিছে; এইবাৰ তেওঁ কেতিয়াও নাযায়। তেতিয়া ডাঃ শইকীয়া নামৰ অইন এজনক আনি কলেবাৰ চিকিৎসা কৰা হ'ল।

ডাক্তৰী ব্যৱসায়-জীৱী লোকৰ চৰিত্ৰাঙ্কনেই নাটখনৰ মূল উদ্দেশ্য। ডাঃ ফুকনে অৰ্থলোভৰ মোহত অন্ধ, তেওঁক মাহুৰ নালাগে, টকাহে লাগে; ডাঃ শইকীয়া এওঁৰ ঠিক বিপৰীত। তেওঁ মাহুৰৰ জীৱনৰ মূল্য বুজে, তেওঁ দয়াৰ আধাৰ, সহায়, সহানুভূতিশীল উদাৰ ব্যক্তি। সামান্য অৰ্থলোভৰ মায়াত বন্দী হৈ তেওঁ মাহুৰৰ প্ৰতি মাহুৰৰ কৰ্তব্য পাহৰি নাযায়। আত্ম সন্মান-সাধনৰ দোহাই দি ডাঃ ফুকনৰ দৰে তেওঁ মন্থৰ্য বৰ্জন নকৰে।

প্ৰজ্ঞাপতিৰ তুল -শশধৰ এখন মাইনৰ তুলৰ হেডমাষ্টাৰ, সাহিত্যিক নাম লৈ আধুনিক গল্প-উপন্যাসৰ বিকছে ওকালতি কৰি ফুৰে আৰু তথাকথিত গধুৰ ঐবন্ধ লিখি বশভাৰ ভিতাৰী হয়, লগে লগে হাকিয় খাউণ্ডৰ গাভৰু জীয়েক উবাৰ সাৱিধ্য স্থখ-লাভ কৰিবলৈ বস্তলীয়া হয়। উবাই আকৌ সিজনৰ নামকে জুজনে। খাউণ্ডৰ পুতেক বতীন গল্প-উপন্যাস বচনা-শৈলীত নিপুণ আৰু এই বতীনৰ বচনাৰ বিকছেই মূৰ্খ শশধৰে খাউণ্ড উবাৰ আগত বিমান পাৰে অপপ্ৰচাৰ কৰে, চুৰ্ভগীয়াই নাজানে যে বতীন তেওঁলোকৰ ঘৰৰে বশবী গল্পশিল্পী। শশধৰৰ লগৰীয়া-সমনীয়া শিক্ষক আৰু বন্ধুবৰ্গ তেওঁক গছত তুলি শুবি কটা বিধৰ লোক। এদিন এক শুভাত্ত লগত এই বন্ধুবান্ধৱ দলে তেওঁক উবা-হৰণৰ টালুকি-ভালুকি দেখুৱাই হাকিমৰ ঘৰত উপস্থিত কৰালে। কিন্তু বিধিৰ বিধান! উবা আইমেৰে ব-ইচ্ছাতে গল্প-গতীৰ বচনেৰে তেওঁৰ পাণি-প্ৰাৰ্থা বেচাৰা শশধৰ মাঠক চোভা ডেল দিলে। মাঠৰ বায়ু কেঁচাটো বেন হৈ উলটি শুচি গ'ল; প্ৰজ্ঞাপতিৰ তুল খৰা পৰিল।

নাটখনিত শশধৰ পৃথিৱীৰ "অটম আন্দৰ্য বস্তু"; অৰ্দ্ধশিক্ষিত ব্যক্তি, অতি ঢকল, নিৰ্দোষ, ক্ৰাৱ্য। খাউণ্ড উচ্চ শিক্ষিত লোক, কিন্তু বয়সত বুঢ়া হোৱা গজিক, খেই সেই কথাকে বিভাতে পাহৰি পেলায়, কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি, ঘনে ঘনে হাঁহিৰজাৰ পাৰ হৈ পৰে। উবা আধুনিক সমাজৰ বুদ্ধিমতী ছোৱালী, নিৰ্ভীক, স্পষ্টবাহিনী।



**ঘটোৎকচ** ( তিনি দৃশ-সম্পন্ন একাঙ্কিকা )—কুকৰ্কেত্ৰ-বণকেন্দ্ৰলৈ ঘোঁৰাৰ আগদিনা-ধন ঘটোৎকচৰ মৃত্যুত মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-বচন আৰু তীৰ-ঘটোৎকচৰ মাজত হোৱা আলাপ-দৃশ এটি নাট্যকাহিনীৰ ‘মুখ’ ৰূপে উপস্থাপিত কৰা হৈছে। কথাপ্ৰসংগত ঘটোৎকচে কয়, তেওঁৰ মাতৃ হিড়িম্বাই হেনো ডেওক কুকৰ্কেত্ৰ-বণকেন্দ্ৰত মৃত্যু-শয্যা বচনা কৰিছিল উপদেশ দিছে। পুত্ৰৰ প্ৰতি মাতৃৰ এনে মিষ্টৰ আকৰ্ষিক উপদেশত তীৰ প্ৰথমতে আচৰিত হয়, পিছ মূহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ কক্ৰিয় দেহাটোৰ শিৰাই শিৰাই স্তেন উৰলি উঠে আৰু হিড়িম্বাৰ আজ্ঞা সমৰ্থন কৰি পুত্ৰক উৎসাহিত কৰে। দ্বিতীয়-তৃতীয় দৃশ কুকৰ্কেত্ৰ-বণকেন্দ্ৰৰ প্ৰান্ত দৰ্শন। শিশু বীৰ ঘটোৎকচৰ অতুত বণ-কৌশল দেখি সকলো ভক্তিত; শেষত কৰ্ণৰ একাঙ্গী বাণেৰে এই শিশু-বীৰক বধ কৰা হয়।

মূল কাহিনীত মৌলিকত্ব একো নাই, কিন্তু ঘটোৎকচৰ চৰিত্ৰত আছে। এই বীৰপুত্ৰ মাতৃভক্ত, স্বদেশপ্ৰেমিক। বণ-যাত্ৰাৰ আগমূহূৰ্ত্তত তেওঁ প্ৰাগজ্যোতিষৰ বণ-পণ্ডিত পাণ্ডিত্য-মণ্ডিত প্ৰজাবান্ধব প্ৰতি ভক্তি-নতি জনায় আৰু মাতৃ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি বণকেন্দ্ৰত আবিৰ্ভাব হয়। মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-গীতি তেওঁৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ নাটতো আছে আৰু এই বীতিৰ প্ৰতি তেওঁৰ মোহ বিশেষ। কাহিনী সঙ্ক্ৰান্ত কৰা বিষয়তো দুয়োখনতে নাট্য-কাৰক কৌশল একেভাবেই পৰিলক্ষিত হয়। জয়মতীৰ বধ-দৃশ বৰ্জন কৰাৰ দৰে ইয়াতো ঘটোৎকচৰ বধ-দৃশ বৰ্জন কৰি সংক্ষুভ নাট্যাশ্ৰয়ৰ নিয়ম বক্ষা কৰিছে।

**নিৰ্মলা** ( ১৯৪২ ? )—‘নিৰ্মলা’ বচনাৰ পটভূমিত আছে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক এটি বিবাদৰ স্বৰ, এটি ভগ্নত হুমুনিয়াহ। কালৰ কুটিল নীতিত সেই দিনত বিধবা-বিবাহ নিষিদ্ধ, অথচ বালা-বিবাহ বিধিবদ্ধ। এনে বিধি-বিধানৰ বেহুত পৰিয়েই লক্ষীধৰ শৰ্মাৰ ভাগিনী ছোৱালী পূৰ্ণমা দেৱী অপূৰ্ণ বয়সতে বিধবা হয় আৰু আজীৱন বৈধব্য ব্ৰতৰ নিকাৰ ভুক্তি বিন কটাব লগীয়াত পৰে। সাহিত্যিক মোমায়েকৰ অশ্ল-নীবেৰে ৰঞ্জিত এই ‘নিৰ্মলা’ তাৰেই প্ৰতিধ্বনি। ১৯২৪-২৬ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত নাটখনি ৰচিত হয়। সেই দিনত পাঠ্যপুথি অবিহনে অলমীয়া কোনো কিতাপৰে চাহিহা নাছিল গতিকে ‘নিৰ্মলা’ ছপা কৰা নহ’ল। কিন্তু মৃত্যুৰ আগতে শৰ্মাই তেওঁৰ সমগ্ৰ বচনাৱলীৰ প্ৰকাশৰ তাৰ জীৱনচক্ৰ বৰহাৰ হাতত গটাই যায় (জীৱনচক্ৰ, চাৰিখালি, দক)। ’৩২ চন পৰ্যন্ত নানা আহকাল হেতুকে ইয়াৰ প্ৰকাশ কাৰ্য্য হাতত লোৱা নহৈছিল। এনেতে দ্বিতীয় মহাবুদ্ধৰ বণভেৰী বাজি উঠিল। জনসাধাৰণৰ ঘৰ-দুৱাৰ খানাতালাচ হব ধৰিলে। তৃতীয়াঙ্কৰে এই ভালাটীৰ জড়নাত শৰ্মা ৰচিত ‘অনাগতৰ অভিশাপ’ নামেৰে এখন গল্প-পুথি চিৰকাললৈ স্তুত হ’ল। সিচৰিত ভাগজৰ মাজৰ পৰা ‘নিৰ্মলা’ কোনোমতে উদ্ধাৰ হ’ল।

ইয়াৰ আগতে ভাষাভাষাৰ ‘বান্ধনবনী নাটক’ত ( ১৯২৮ ? ১৮৭০ ) ভ্ৰাকৰুণতাৰ বিধবা-বিবাহ সমৰ্থন কৰা হৈছিল, মাধৱ শৰ্মাৰ ‘নবযুগ’ত ( ১৯২৫ ) ভ্ৰাকৰুণতাৰ বালাবিবাহৰ বিন্দুকে বৰ্ত্তন প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। ‘নিৰ্মলা’ৰ উদ্দেশ্য এই নাট্যকৰ-বেদ-ব্যৱ সজিহলত।

.. কোনোবা এক পতিহীনা বোপত এক যুগ যাবলৈ বৈতে অসহাৰী ভ্ৰাকৰুণতা নিৰ্মলাৰ

লগুণ-গাঁঠি সবন্ধ ঘটিল। বেচাৰী পুশিভা হোৱাৰ আগতে বৃদ্ধ ৰাখীয়ে ইহধাম ত্যাগ কৰিলে। মাক-বাপেকে গৃহ-শিক্ষক এজনৰ যোগেদি তাইৰ লিখা-পঢ়া শিকাৰ এটা সুবিধা কৰি দিলে। এক অজান মুহূৰ্ত্তত প্ৰকৃতিৰ ৰ'দকাচলিত গৃহ-শিক্ষক পদ্মকান্তক প্ৰণয়ৰ এনাজৰি এগছিয়ে নিৰ্মলাৰ সৈতে বান্ধি পেলালে। দুয়োৰে মনৰ গোপন কথাটি সমাজৰ মাজত প্ৰচাৰিত হবলৈ সবহ দিন নেলাগিল। কলত, ডেকা গাভৰুৰ বঙা-নীলা মিলন-পথটোত হেঙাৰ পৰিল। নায়ক-নায়িকাই আত্মহত্যা কৰিলে, তথাপিও হেঙাৰ নেভাগিল।

ই এখন পাৰিবাৰিক বিবাদাত্মক নাট। অৱস্থাৰ লগত নায়ক-নায়িকাৰ নিৰ্ভীক সংগ্ৰামত কৰুণ ৰসৰ আধাৰ নিৰ্মিত হৈছে। বৈধব্য-যজ্ঞ-ভোগ নিৰ্মলাৰ নিয়তিৰ কাৰ্য্য, দুৰ্ভাগ্যৰ ফল। কিন্তু আত্ম-সন্মান ৰক্ষাৰ বাবে চলিত সমাজ-বীতিৰ বিপক্ষে থিয় দি, নিৰ্মলাৰ পিতাক বৰুৱাই জীয়েকৰ শিকাৰ বাবে গৃহ-শিক্ষক নিযুক্ত কৰাত, কৰুণ ৰসৰ প্ৰথম উৎস; দ্বিতীয়তে, গৃহ-শিক্ষক পদ্ম আৰু নিৰ্মলাৰ প্ৰণয়-পাশ-বন্ধনত কৰুণ ৰসৰ দ্বিতীয় উৎস, ব্ৰাহ্মণ সমাজৰ কঠোৰ আদেশকো লঙ্ঘন কৰি উঠন গাভৰুক পিতৃ-গৃহত আবদ্ধ কৰি ৰখাত কৰুণ ৰসৰ তৃতীয় উৎস দেখা যায়। ইপিনে নায়ক পদ্মকান্তই 'বালা-বিবাহ-নিবাৰণী' সভা পাতি নিৰ্মলাৰ পৱিত্ৰতা ৰক্ষাৰ বাবে যি অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছে—এই প্ৰতিটো বিষয়লৈ সাধাৰণীকৰণ ব্যাপাৰৰ যোগেদি আমাৰ সমৰ্থন-সহায়ত্বভূতি জাগ্ৰত হয়, অথচ, ঐতিহ্য আৰু বিদ্বেষ-বুদ্ধিক নেওচা দি লোকাচাৰ প্ৰভাৱত অৰাজিত অঘটন ঘটিল, একাধিক ব্যক্তিৰ সৰুৰুপ সলিল সমাধি হ'ল—নিৰ্মলা পদ্ম-বৰুৱা (নায়ক-নায়িকা)ৰ; আত্মঘাতিক কাহিনীৰ উপনায়ক মহেশ্বৰ নিৰ্মলাৰ হাতত নিহত হ'ল। অৱস্থাৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি কোনোজন সংসাৰ-ধৰ্ম্মীয়ে নিজৰ ধৰ্ম্ম ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। শেষত মৃত্যু অবিহনে শাস্তিৰ স্থল নোহোৱা হ'ল। কৰুণ ৰসধাৰা প্ৰবাহিত হ'ল।

দেশৰ কথা :—ঘনশ্ৰাম দত্ত এম্-এল্-চিৰ (Member Legislative Council) গাভৰু গ্ৰেজুয়েট জীয়েক হেমীৰ প্ৰেম পাশ-বন্ধ আনন্দ উকীল প্ৰথমতে এজন খ্যাতনামা কংগ্ৰেছ কৰ্মী, কিন্তু শেষত হেমী, তথা ঘনশ্ৰামৰ, মন জুৰাবলৈকে কংগ্ৰেছ দল ত্যাগ কৰি বিৰোধী দলত অন্তৰ্ভুক্ত হ'ল আৰু এদিন কংগ্ৰেছ দলৰ সভা এখনত যোগ দি পুলিছৰ হাতত নিৰুপ ভাবে আহত হৈ ডাক্তৰখানাত মৃত্যু-মুখত পৰিল। অন্তিম মুহূৰ্ত্তত তেওঁৰ সপোন-দুলালী হেমী আৰু তেওঁৰ অন্তিম শয্যাতে ফুল ছটিয়াই অতদিনে হিয়াৰ গোপন ককত সঁচি খোৱা প্ৰেম-পৰিয়ল একবি বাচিলেহি।

পাচ-দৃষ্ট-সম্পন্ন এই একাঙ্কিকাখন দেখাত প্ৰচাৰ-ধৰ্মী, ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতাপূৰ্ব্ব যুগৰ দেশ-কৰ্মীৰ স্ত্ৰীজনৰ এক বাস্তৱ চিত্ৰ; কিন্তু প্ৰকৃততে ই প্ৰেম-মহিৰাত আসক্ত চকল দেশকৰ্মীৰ পিছল মনটিৰ হাঁহি উঠা চিত্ৰহে। নায়ক আনন্দ আৰু নায়িকা হেমীৰ প্ৰেমৰ এনাজৰি ভালত 'নাট্যকাৰে এই ক্ষুদ্ৰ কাহিনী ভাগ ভৰি, প্ৰসঙ্গক্ৰমে অসমত স্বৰ্গীয়া "টিক্ কোৰ্ট" আৰুৰ আৱশ্যকতা দেখুৱাইছে। আনন্দকই কয়, "এই দেশৰ শাসন এদিন প্ৰজাৰ প্ৰতিনিধিৰ হাতলৈ আহিব বুলি কেনেকৈ কংগ্ৰেছ আন্দোলন চলাইছো, তেনেকৈ

বিবিধভাৱ আৰু চিক্ কোৰ্টৰ আন্দোলন চলোৱা উচিত" ( ৩২ নৃত্ৰ , । কাহিনী ভাগ অতি চমু হোৱা বাবে, নাটখনৰ কোনোটো চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ হোৱা নাই। একমাত্ৰ আনন্দৰ চৰিত্ৰত চৰিত্ৰাৱলিৰ আভাস আছে। হেৰীৰ সৈতে বটি উঠা তেওঁৰ প্ৰণয়ৰ সন্ধানকণ জানিবলৈও অধুৱান নৃত্ৰ এটা অবিহনে প্ৰকাশ আলাপ কেনিও নাই; অৱশ্যে এই অন্তঃসলিলা প্ৰেম-কণিকাই আনন্দৰ কৰ্মজীৱনৰ সোঁতত চৌ ফুলি ধৰু লগায়। আৰু আনন্দৰ বোগেদি দেশ-প্ৰাণ লক্ষীধৰে ইয়াৰে এঠাইত কৈছে—“অনৰ হবিলে আমিও হবিল।”

#### লক্ষীধৰৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

তেওঁৰ সবভাগ নাট সামাজিক ( ‘সতী জয়ন্তী কুঁৱৰী’ আৰু ‘বটোৎকচ’ বাদে বাকী’ কেইখন সামাজিক )।

শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত সত্ততে চকুত পৰা প্ৰণয়-সংক্ৰান্ত কাহিনীয়েই তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰৰ ভিত্তি। একো একোজন চুট-লম্পট বা শঠ-প্ৰবন্ধক চৰিত্ৰক মিলনৰ ঘটক ৰূপে ৰাখি বা বিচ্ছেদ-বিধায়কৰূপে সৃষ্টি কৰি তেওঁ প্ৰণয়কাহিনীৰ বস বহন কৰি উলিয়ায়।

তেওঁৰ কল্পিত প্ৰেম-হাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাকল্পী নায়ক-নায়িকা-দম্পতিয়ে এয়েই বিবহ-বিচ্ছেদ অথবা অপূৰ্ণ বাসনাত জীৱন পাতি কৰিব লগীয়া হয়। [ ‘শুখল’ত কমলা জিতেন, ‘জয়ন্তী মূল্য’ত চৰ্চিনা-কন্দৰ্প, ‘প্ৰজ্ঞাপতিৰ ফুল’ত উষা-শশধৰ, ‘নিৰ্মলা’ত নিৰ্মলা-পদ্ম এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ্য; ‘জয়ন্তী মূল্য’ত কন্দৰ্প-মিলন-ঘটকৰূপে চুটৰ শিৰোমণি ]।

অল্প পৰিধিত বিস্তৰ ঘটনা সমাৱেশ তেওঁৰ অন্ততম বৈশিষ্ট্য।

বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত ৰচিত প্ৰায়বোৰ নাটতেই নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সঙ্গীত, ছন্দবদ্ধ ৰচনা, ভাষান্তৰ মাধ্যম-গ্ৰহণ ( বেনে, হিন্দী, ইংৰাজী, বঙলা, বিবিধ দোহাৰ )—এনেবোৰ আত্মপুৰিক ৰীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। [ স্বৰ্ণীৰ্থ ‘নিৰ্মলা’ নাটখনত ৰাইজীৰ মূখত এটা মাথোন বঙালী গীত ৩২ অং ৪ৰ্ষ দুঃ, ‘সতী জয়ন্তী কুঁৱৰী’ৰ আদি আৰু অন্তত ‘গান্ধী’ৰ মূখত মাথোন একোকাৰি গীত, ‘বটোৎকচ’ৰ আৰম্ভে এটা মাথোন বঙ্গনা-গীত, ‘দেশৰ কথা’ত হেৰীৰ মূখত এটা মাথোন গীত দিয়া হৈছে ]।

সহজ সবল কথিত অসমীয়া তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰকাশ মাধ্যম।

তেওঁ একাধিক একাধিক ৰচনা কৰিছে, কিন্তু একেটা দৃষ্টান্ত কোনোখনেই সন্ধান হোৱা নাই। প্ৰতিখনেই একাধিক দৃশ্য-দৃশ্যত।

আধুনিক একাধিক-ক্ষেত্ৰত লক্ষীধৰ পথ-প্ৰদৰ্শক মহান।

অসমীয়া সাহিত্য সমালোচনা ক্ষেত্ৰত একাধিক-প্ৰসঙ্গত আজি লক্ষীধৰ পৰ্বক আধুনিক একাধিকৰ “পথ-প্ৰদৰ্শক,” “অগ্ৰণী” বুলি বহুতে বহু প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু লক্ষীধৰৰ একাধিকৰ ভূমি চাহ নো হওঁতেই আমাৰ সাহিত্যত কেবাখনো একাধিকই মূৰ জিকিছে দেখা দিছিল। প্ৰকাশ-কাল অল্পশি তাৰে কেইখনমানৰ নাম তলত দিয়া হ’ল—

পৰীক্ষা ( ১৯০৮ )—শবৎ চন্দ্ৰ গোস্বামী

দেৱদানী ( '১১ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

কপিলা-সংবাদ ( '১১ )—স্বৰ্ণশৰ্মা শৰ্মা [ পৰৱৰ্তী উপচ্ছেদ 'আশে-পাশে' ত্ৰঃ ]

নোয়ল, পাঁচনি, চিকৰপতি-নিকৰপতি ( '১৩ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

গদাধৰ বজা ( '১৮ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা [ 'বাহী' ১৮৪০ শক ; '৬৬ চমত ছকীয়া  
কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ ]

বিশ্বনাট্য ( '২০—অম্বিকাগিৰি বায়চৌধুৰী [ 'চেতনা' ১ম বছৰ ]

পুনৰ্জন্ম ( '২১ ) বীন মেধি [ 'চেতনা' ২য় বছৰ ]

বিপ্লৱৰ শেষ ( '২২ ) ৰমেশচন্দ্ৰ চৌধুৰী [ 'চেতনা' ১৮৪৪ শক ]

মাতৃ-মঙ্গল ( '২৪ )—অতুল হাজৰিকা [ 'চেতনা' ১৮৪৬ শক ]

কানাই ধেমালি ( '২৫ )—হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা

বজ্ৰবাহন ( '২৯ )—খানেশ্বৰ হাজৰিকা [ 'বাহী' ১৮৫১ শক ]

ওপৰত দিয়া নাট্যবোৰৰ প্ৰকাশ-কাল ১৯২৯ চনৰ আগতে অৰ্থাৎ 'আৱাহন' প্ৰকাশৰ আগতে । লক্ষ্মীনাথ শৰ্মাৰ কেবাখন নাট প্ৰথমতে 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হয় অৰ্থাৎ '২৯ চনৰ পিছত ; প্ৰায়বোৰেই মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ অৰ্থাৎ '৩৪ চনত পিচৰ । তেওঁৰ 'প্ৰজাপতিৰ জুল' নামৰ নাটখন অসমীয়া একাডিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বা প্ৰথম বুলি কেবাজন সাহিত্যিকে কেবা ঠাইত কেবা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰি গৈছে । কিন্তু এইখন প্ৰকৃততে দুই-অক্ষীয়া নাটহে ; আৰু ওপৰত দিয়া তালিকাখনলৈ মন কৰিলে, তেওঁ একাডিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি ক'বলৈ ওঠকে ল'ব নোৱাৰি ।

আজি পৰিস্থিতি শৰ্মাৰ নামত যি কেইখন প্ৰকাশিত নাটৰ সন্ধান পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটৰ সংখ্যাহে সৰহ, একাধ কল্প । এনে স্থলত, তেওঁক অসমীয়া একাডিকা-ক্ষেত্ৰত অগ্ৰাধিকাৰ কেনেকৈ দিব পাৰি ? একাডিকাই তেওঁৰ ভুলিকাৰ কোমল পৰশত থৰক বৰকটক বিয় দঙা দিব পাৰিছিল যুটেই, গা টঙাবলৈ নেপালে । সেইদৰে গল্প-সাহিত্যো তেওঁৰ হাতৰ থৰুৱাভিকৈ মাৰিব নোৱাৰিলে । তথাপিও, একাডিকাতকৈ গল্প-সাহিত্যতেই, বৰক, তেওঁৰ কীৰ্ত্তি বেছি ব্যাপক । তেওঁৰ 'ব্যৰ্থতাৰ দান' আৰু 'চিৰাজ' আদি গল্প-সমূহে পৰৱৰ্তী কেবাজনো গল্প-লেখক আৰু নাট্যকাৰক বচনা-বীড়িত আৰু বিষয়-বস্তু-আহৰণত প্ৰেৰণা ৰোগাইছে । নব বৰুৱাৰ 'চিৰাজ' এই গল্পৰে নাটকীয় ৰূপ ( প্ৰকাশিত ) ; শিৱসাগৰত অভিনীত হৈছিল ; অসমীয়া কথা-ছবি 'চিৰাজ'খনো এই গল্পৰেই দৃশ্য ৰূপ । কিন্তু তেওঁৰ একাডিকাৰ প্ৰত্যাহ কিমান দূৰ ব্যাপক হৈছিল জনা নাযায় ; সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ সন্ধান পোৱা নাযায়, পৰৱৰ্তী বচনাবোৰত তাৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ নাই । স্বৰ্ণীৰ্ণ গহীন নাট অভিনয়ৰ পিছত লক্ষু চিত্ৰ-সংলিভ খেমেলীয়া নাট একোখন অভিনয় কৰা সেই সময়ৰ এটা সাধাৰণ বীড়ি আছিল । এই উদ্দেশ্যে ভালমান একাডিকা ৰচিত হৈছিল । এইবোৰ একো একোটা খেমেলীয়া কাল্পনিক চিত্ৰ । শৰ্মাৰ লক্ষ্যস্বৰূপ

জিৱৰ স্থান ভাত পাবলৈ নাই। সত্য-সমিতিবোধত আত্মত্বৰ বাবেও সেই সময়ত কিছুমান চুটি হাতবসান্ধক নাটকীয় দৃশ্য আৰু একাঙ্কিকা-সমূহ নাট বচনা কৰা হৈছিল। ভাত শৰীৰ নাট্যাঙ্গীৰ কোনো প্ৰভাৱ নাই। এইবোৰ বহুতো নবীন-প্ৰবীণ লেখকৰ একেবাৰে নতুন ধৰণৰ গভ, পত বা গভ-পত-মিশ্ৰিত বিবিধ আকৃতি-প্ৰকৃতি-সম্পন্ন নাট্য নিৰ্বহ।

## কামাখ্যা ঠাকুৰ

বেউলা ( ১৯৩৩ ) ;

বানপানী ( '৩৪ )

কামাখ্যা ঠাকুৰ বি-এ. বি-টি, অৱসৰ-প্ৰাপ্ত শিক্ষক, শ্ৰীজীৱন শিক্ষা-সাহিত্যপ্ৰতী, কলাকুশল শিল্পী। নাট্যকাৰ ৰূপে তেওঁৰ বিবিধ কৃতিত্ব, অভিনেতা ৰূপে তাত্ক্ষণিক বহুত বেছি। এসময়ত তেওঁ 'মিছৰ কুমাৰী' নাটত 'আবন' চৰিত্ৰত, 'বক্তিত নিংহ'ত নাৰ-ভূমিকাত, 'বদন বৰফুকন' কথাছবিতো নাৰ-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ খ্যাতি অৰ্জন কৰে। শ্ৰোত্ৰ বয়সতো চেঙেলীয়াৰ উচ্চ আৰু উৎসাহী মনটোৱে তেওঁক আজীৱন সমাজসেৱী ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত 'বেউলা' পাচ-অকীয়া পূৰ্ণাঙ্গ নাট, 'বানপানী' ছয় দৃশ্য-সম্পন্ন ক্ষুদ্ৰ একাঙ্কিকা। আজীৱন শিক্ষাসেৱী, সমাজসেৱী, স্থিতিপুৰুষ অভিনেতা ঠাকুৰ দেৱৰ 'বেউলা' অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ উৎকৃষ্ট অৱদান। ইয়াৰ আগতে 'বেউলা' আখ্যান লৈ অসমীয়া সাহিত্যত দুখন নাট প্ৰকাশিত হৈ গৈছে—কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' ( ১৯৩০ ), অতুল হাজৰিকাৰ 'বেউলা' ( বচনা ১৯২৩, প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৩০ )। চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' অসম্পূৰ্ণ নাট। হাজৰিকাৰ নাট প্ৰথম বছৰ 'আৱাহন'ত ( ১৯২৯ ) প্ৰকাশিত হৈছিল। বচনাৰ কালৰ পৰা হাজৰিকাৰ নাটখন প্ৰথম হলেও, ঠাকুৰৰ নাটত ইয়াৰ প্ৰভাৱ একো নাই। যাদোন উপাদান সংগ্ৰহৰ মূল পুথিবোৰ, একে হোৱা বাবে ঠায়ে ঠায়ে কাহিনী-ভাগৰ কিছু অনিবাৰ্য্য সাদৃশ্য আছে। কাহিনীৰ মূল বৈসাদৃশ্যৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ নাট বেউলা-লক্ষীন্দাৰৰ জন্মৰ আগৰ পৰাই আৰম্ভ কৰা হৈছে আৰু ই পূৰ্ণাঙ্গ বচনা-বীতিৰ ধাৰা অঙ্কৰণ কৰি, কাহিনীৰ মিশ্ৰয়োজনীয় অংশ কেজবোৰকো দাঙি ধৰি, কিছু আমনি লগা কৰিছে। ঠাকুৰৰ বচনা সংঘত হোৱা বাবে এই বিষয়ত ফুটাই আৱনি-লগা হোৱা নাই। কাব্যিক বচনা-বীতিয়ে হাজৰিকাৰ নাটত ঠায়ে ঠায়ে যি ভাব-বিলাসৰ স্ফুৰ্তি কৰিছে, ঠাকুৰৰ নাটত নাট্য-কলা বীতিয়ে সেই অত্যাৱ নাট্য-জলজ পৰিৱেশেৰে তালেখিনি দূৰ কৰিছে, যেনে—হাজৰিকাৰ নাটৰ ২য় আৰু ৮য় দৰ্শনত বেউলাই তটিনীৰ পাবত থিয় হৈ পানীত হালো এখাৰ উটুৱাই দিলে, লক্ষীন্দাৰে হালো ছুৰি লৈ, ফৰ-ফুৰ হৈ, হাতত পানীৰ বাগৰী লৈ, বেউলাৰ গিৰি চাই, ভাব-বক্তাৱী হ'ল। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ পূৰ্বাগ-স্মৃতিত এনে দৃশ্য আধুনিক কলা-কৌশল-সমৃদ্ধ। সেয়েহে বোধহয় লক্ষীন্দাৰে ক'লে—'অন্তকটলৈ হলেও লক্ষনৰ খিলখি ৰাজ্যত বিচৰণ কৰিলো। পৃথিৱীৰ হাৰহ। তোক ইয়াতকৈ বেছি আৰু কি লাগে।' ঠাকুৰৰ বেউলা আজলী হোৱালী, নিহলা সকল-বতি।

লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে বিবাহ-বন্ধনৰ ব্যৱস্থা হৈ বোৱাৰ পিছত তেওঁ সখীয়েকহঁতৰ সৈতে নীতা-সান্নিধ্যী আদি সতীৰ কাহিনী সংযুক্ত আলাপ কৰাহে জনা যায় ( ৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য ) । ছই গৰাকী নাট্যকাৰেই চক্ৰধৰ শিবভক্ত হলেও, হাজৰিকাৰ নাটত তেওঁক দেশভক্ত ৰূপেও পৰিচয় পোৱা যায় । পদ্মাৱতীক তেওঁ বাওঁহাতেৰে পাছফালে বেলপাত এটা লৈ পূজা দিয়ে যিথেন ছুটা কাৰণত : প্ৰথম, বেউলাৰ অচলা ভক্তিত লক্ষীন্দাৰৰ পুনৰ্জন্ম লাভ ; বিত্তীয়, বেউলাৰ সতীত্বৰ বাবেই মহিমা-মণ্ডিত হৈছে অসমা স্ত্ৰীমা “কামৰূপা জন্মভূমি” [ হানান্ধৰত ‘অতুল চক্ৰ হাজৰিকা’ আখ্যা ৫: ] । ঠাকুৰৰ চক্ৰধৰে পদ্মাৱতীক অস্ত্ৰান্ত দেৱতাক দিয়াৰ দৰে সৰ্বসাধাৰণ ভাবে এপাহি ফুল দিয়ে ; কাৰণ, তেওঁ মহাদেৱৰ উপদেশ বচনত হেৰোৱা বিবেক ঘূৰাই পালে আঁক বুজিলে “দেৱ দেৱী সকলোৱেই সেই এক বিৰাট অসীম অনন্ত ৰূপৰ অন্তৰ্ভুক্ত এজনৰে ৰূপান্তৰ” [ শেষ দৃশ্য ] । ঠাকুৰৰ নাটত, চক্ৰধৰে হেমতালেবে মনসা পূজাৰ ঘট ভঙা দৃশ্য ( ১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য ), লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে পিতাকৰ প্ৰথম দৰ্শন ( ৩য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য ), মেনকাই নৰবিবাহিতা জীয়েকৰ সৈতে জোৰীয়েকৰ আগমন অপেক্ষা কৰি থাকোতে অকস্মাতে মৃত লক্ষীন্দাৰৰ দেহা-দৰ্শন ( ৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য ) আদি কেবাটাও উচ্চ নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন মনমোহা দৃশ্য আছে । আন্তোপান্ত সৰল গম্ভীৰ নাটখনি মাজে মাজে ছই এটা সৰ্কোত সংযোগেৰে মধুৰ কৰা হৈছে । ভাষা সৰল হলেও প্ৰয়োজন অঙ্গসবি প্ৰকাশভঙ্গী বদলাই নাটকীয় গতি-বেগ তীব্ৰ বা মন্দ কৰা হৈছে । তলত এনে ভাষাৰ এটি চানেকী দিয়া হ’ল । হেমতালেবে মনসা-পূজাৰ ঘট ভাঙি চক্ৰধৰে কয়—“হাঃ হাঃ হাঃ—পুত্ৰ হব ! বংশধৰ হব, ছটাকৈ পুত্ৰৰ শোক পাহৰাব—তাকে জীয়াই ৰাখিবলৈ হলে কাণীৰ পূজা । কেনে পূজা হ’ল । যা লেজাই যা । তই নগৰে নগৰে গাৱঁ গাৱঁ এই এনেটকৈ ( ভঙা ঘট দেখুৱাই ) কাণীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰি আহ । মই দেশে দেশে প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰো । সজা, সজা মোৰ চৈধ্য ডিঙা মধুকৰ ! বজা শব্দ, বজা ঢোল, আজি মই দেশে দেশে এই এনেটকৈ কাণীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰিম ।” ( ১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য )

নাটখন ১৯৩৮ চনৰ ৩০ চেপ্টেম্বৰৰ দিনা নিশা দুৰ্গাপূজাৰ সপ্তমী তিথিত মণিপুৰত মণিপুৰ-নিবাসী অসমীয়া সকলে অভিনয় কৰিছিল আৰু মণিপুৰৰ বজা বাগীয়ে অভিনয় চাই উচ্চ প্ৰশংসা কৰিছিল ।

‘বানপানী’—‘বানপানী’ বচনাৰ পটভূমি লৌকিক ; ১৯৩১ চনত নগাওঁ, কামৰূপ আদি অঞ্চলত বৰ ভাঙৰ বানপানী হয় । নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰ ভেটিয়া গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ ‘কাউন্ট মাটাৰ ’ বানপানী-প্ৰসিদ্ধিত নব নাৰীৰ সাহায্যৰ বাবে কেবাপিনৰ পৰা অৰ্থ সংগ্ৰহৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰা হ’ল, তাৰে আইনটো আছিল নাট-অভিনয় ; এয়ে ‘বানপানী’ বচনাৰ ভেটি । এনে নৈসৰ্গিক বিপ্লৱৰ পটভূমিত ৰচিত নাট অগ্নয়ৰ সাহিত্যিক বিকল ।

‘বানপানী’ ত্ৰী-ভূমিকা-ৰাজিত ‘একাঙ্কিকা । নাট্য-বস্তু :—বানপানীত দেশৰ এক বিপুল অংশ প্ৰাৰ্হিত । ছাত্ৰ-বেছালৈকে লগত লৈ কাউন্ট-মাটাৰ দলে-বলে তাত উপস্থিত

আধুনিক যুগ ( নাট-প্ৰসঙ্গ )—সতীৰ্থ দেৱকৰ সচন্দ্ৰ পুত্ৰাঞ্জলি ( সুবেশ্বৰ শইকীয়া । ৫২৭

হ'ল আৰু ছাড়াব-বিজাব নিৰাশ্ৰয় জনক অন্ন-বস্ত্ৰৰ যোগান দি, বিপদত উদ্ধাৰ কৰিলে । নবকল্পী নাৰায়ণৰ সেৱাই যে ঈশ্বৰ-সেৱা আৰু পৰম ধৰ্ম—ইয়াকেই এই নাটৰ যোগেদি শিকা দিয়া হৈছে । ছাত্ৰ সমাজত লম্বাজ-সেৱাৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰাই ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য । সেইবাবে ই নাট্য-কলাকুশল-সম্পন্ন নহয়, আদৰ্শাত্মকহে । ৰচনাৰ উদ্দেশ্যও সেই ।

সকল নাটবোৰক সাধাৰণতে অসমীয়াত 'নাটিকা' বুলি কোৱা হয় । সেই অৰ্থত নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই নাটিকা, ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াক স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ-শূদ্ৰ কৰা হৈছে যাতে কল্পীয়া ল'ৰাই অবাধে অভিনয় কৰিব পাৰে । '৪০ চনৰ আগত অসমৰ ভুলবোৰত ছাত্ৰ ছাত্ৰীক সহ-অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া নহৈছিল । সেয়েহে শিশু-নাটকৰূপে ইয়াৰ এটা স্বকীয়া মূল্য আছে । ছটা দৃশ্যত সমাপ্ত এই চুটি নাটখনিত বেঙ্কােসেৱকৰ সেৱাৰ এটা মহান আদৰ্শ দাঙি ধৰা হৈছে । শেষৰ দৃশ্যত প্ৰসীড়িত জনসাধাৰণে দেৱদূত-সমূহ বেঙ্কােসেৱক দলৰ পৰা আকস্মিক সাহায্য লাভ কৰি এটি মধু গীতেৰে প্ৰাৰ্থনা জনায়—

“নাৰায়ণ, হে নাৰায়ণ, হোৱা সচেতন ।

কালিছে ধৰিত্ৰী, কালে নব-নাৰী

আতুৰৰ মাজে আজি দিয়া দৰশন ॥” ইত্যাদি

### সুবেশ্বৰনাথ শইকীয়া

আপোছ ( ১৯৪২ )

কৰ্ণ ( ১৯৪২ )

ভগদ্বিৰ ( " )

কুশলকৌৱৰ ( ১৯৪২ )

লক্ষণ ( " )

প্ৰোতাত্মাৰ পৰিৱৰ্তন ( ১৯৪২ )

গোলাঘাট 'এমেটিয়েৰ থিয়েটাৰ চোচাইটি'ৰ কণক নাট্য শিল্পী সুবেশ্বৰনাথ শইকীয়া বি-এ ১৯২২ চন মানৰ পৰা নাট্যাভিনয় ক্ৰেত্ৰত অনাজাত । প্ৰকাশিত-অপ্ৰকাশিত প্ৰায় তেজিশ্বৰন নাট-নাটিকাৰ লেখক শইকীয়াৰ খ্যাতি কেৱল নাট্যকাৰ ৰূপেই নহয়, অভিনেতা ৰূপেও আছে । বিভিন্ন কালত ৰচিত হলেও, '৪২ চনটো তেওঁৰ নাট-প্ৰকাশ সমাবোহৰ জুবিলী-বৰ্ষ-সমূহ শুভবৰ্ষ । কিয়নো, এই একেটা বছৰতে ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ পাঁচ খনকৈ নাট প্ৰকাশ হৈছিল ।

আপোছ—চাৰি অক্ষীয়া প্ৰহসন । গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰৰ গৰু-এজনীয়ে বায়নৰ ঘৰত বায়ননীৰ বন-কৰা বিহা-মেখেলা এজোৰ চোৰাই খালে । এই লৈয়েই কাছাৰীত স্বৰ্ণৰা ; কিন্তু সমাজৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শত আপোছৰ দিহা কৰা হ'ল । শুচীয়া-পদকীয়া দুয়োৰে ৰাজত 'বিটৈ' সৰ্ব্ব স্থাপিত হ'ল —“এই ব'হাগতে কণ ল'ৰালৈ গোলাপীক বিয়াৰ বন্দন” কবিতা লাগে । দুয়োৰে ছটা ভোজ দণ্ডও হ'ল । এয়ে 'আপোছ'—লঘু ভাবৰ বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ । ভাবা জুড়া অসমীয়া, বাণেশ্বৰ নাৰৰ চৰিত্ৰটোৰ সুখত কায়কল্পী ভাবা প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে ভাৰাগত হাতবৰৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টাও কৰিছে ।

ভগদ্বিৰ—ভিনি-অকীয়া প্ৰহসন, আবহ-দেৱীৰ সাধুৰূপৰ অসমীয়া নাট্যৰূপ । ইয়াত



আছে সপোন-বহনৰ অতুল নাটুত নাশ্বত পৰিণতি; বান্ধৱ জীৱনত নিতে দেখা মাহুৰৰ ইহা-কলা, নিয়তিৰ উপহাস, প্ৰকৃতিৰ অতুল লীলা-বহন। ইয়াত থকা 'নৰি' চৰিত্ৰ এই পৰ্যায়ৰ; নৰি আগতে ধনী, পিছত দুখীয়া হ'ল। আকৌ বাদচাহৰ অজ্ঞগ্ৰহত দহখন গাওঁৰ ওপৰত 'হৰ্দাৰ' পদ পালে, বিনা পইচাই চৰ্গাবী চলাবলৈ ঘোঁৰা পালে, দৰমহা পালে; লগতে বোছন স্বন্দৰীক শয্যা-সজিনী ৰূপে লাভ কৰাত মৰততে সৰগ-অমিয়া ভোগ কৰিবলৈ স্ত্ৰযোগ আহি পৰিল। আৰবীয় চৰিত্ৰ-স্বলীৰ সৈতে সাদৃশ্য বক্ষা হেতু ইয়াত প্ৰযোজিত উদ্ধৃতি-আৰবী শব্দৰ বহুল ব্যৱহাৰে নাটোৎকৰ্ষ সাধনত কিছু সহায় কৰিছে সঁচা, কিন্তু অসমীয়া ভাষাৰ নাট্যৰূপে অনা-অসমীয়া শব্দৰ মাত্ৰাধিক্য সমৰ্পন যোগ্য নহয়। এই প্ৰসঙ্গত গোপাল গোস্বামীৰ 'মকতমা' (১৯৩৭), সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা ভাৰিখ' (১৯৪৪), যুগল দাসৰ 'মেদেলুয়া' (১৯৩৭; অপ্ৰকাশিত) তুলনীয়। অত্যাভাৱ গুণত আদৰ্শগীৰ হলেও, ভাষাগত এইকণ দোষে, কেউখনতে কিঞ্চিৎ হলেও, চেকা নেপেলাই থকা নাই।

কৰ্ণ, লজ্জা—দুয়োখন ছন্দ বহুল পঞ্চাশ পৌৰাণিক নাট। 'কৰ্ণ'ৰ আধাৰ-পুথি কাশীদাসী মহাভাৰত। আশ্ৰমৰ হোম-ধেম্বৎস শব্দেৰে নিহত কৰাৰ অপৰাধত অগ্নিহোত্ৰ মুনিয়ে কৰ্ণক অভিশাপ দিয়ে এইবুলি যে এ দিন সপ্তৰ্ষ-কালত তেওঁৰ বথচক্ৰ ধৰাই গ্ৰাস কৰিব; বিতীৰ্ণতে, কোনোবা ভিক্ষাৰ্থীয়ে যদি তেওঁৰ ওচৰত কিবা ভিক্ষা কৰে, তেওঁ প্ৰাণ দি হলেও ভিক্ষুকৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিব লাগিব। কৰ্ণই প্ৰতিজ্ঞা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল—“দান ধৰ্ম হ'ল মোৰ জীৱনৰ ব্ৰত”। সেয়েহে এদিন নিজ পুত্ৰ যুধকেতুক হত্যা কৰি, তাৰ মঙহেৰে তেওঁ ছদ্মবেশী ব্ৰাহ্মণ অভিধিৰ ভোজনৰ যোগান ধৰিব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত অৰ্জুনৰ হাতত কুকৰ্ণে ৰণত তেওঁ নিহত হয়। কৰ্ণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সফল। ইয়াৰ আগত এই আখ্যান লৈ অকীয়া নাটৰ উপৰিও, আধুনিক যুগত দুখন নাট ৰচিত হৈছিল, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰদাৰ 'যুধকেতু' (১৮৯৯), হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'কৰ্ণবীৰ' (১৯৪৭)। মূল আধাৰ-পুথি একে হোৱাত তিনিওখনৰে 'যুধকেতু' আখ্যানটো প্ৰায় অভিন্ন সীচতেই নিবেদিত হৈছে। “সুতপুত্ৰ” বুলি কৰ্ণৰ যি আক্ষেপ, সিও তিনিওখনতে প্ৰায় অভিন্ন। তথাপিও শইকীয়াৰ 'কৰ্ণ' পুৰাণ-কাহিনীত কৈ বেছি উজ্জল; বান্ধৱ অভিজ্ঞভাভো বেছি অভিয়াস। বান্ধৱ জগতখনত অস্পষ্ট আৰু সম্বেদজনক কথাবোৰ লৈ মাহুৰে মাহুৰক কিদৰে ঠেকত পেলাই থেকেটি মাৰে, আধা কোৰা আধা নোকোৱা কথাবোৰ কেনে সাংঘাতিক, ইয়াক লৈ, কৰ্ণই এদিন পদ্মাৰ আগত কথাপ্ৰসঙ্গত কথাৰ মহলা নেমেলা নোৱাৰিলে—“পৃথিৱী ধ্বংস হল কিন্তু কাৰণে—মানৱৰ অধোগতি কিন্তু বাবেই—কিন্তু প্ৰভেদ কৰে বেদ-শাস্ত্ৰমত—কিন্তু থক কিন্তুতে লুকাই।” সেইদৰে কুকৰ্ণে ৰণত পাণ্ডৱ-পক্ষৰ ছন্দ-চক্ৰাৱৰ্ত্ত আৰুত লৌকিক দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি তেওঁ কয়—“জগতৰ মানৱে প্ৰশংসে—কুকৰ্ণে ধৰ্ম-বুদ্ধকে—কিন্তু সেই বুদ্ধৰ প্ৰাৰ্জন—ছন্দাৰ বাৰাআলৈ ভৰা।”



‘লক্ষণ’ কাহিনী লৈও ইয়াৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত আধুনিক যুগত তখন নাট ওলাইছিল—সেই বছৰলৈৰ ‘বৈদেহী বিচ্ছেদ’ (১৯১১), আনকি বৰুৱাৰ ‘বিশৰ্জন’ (’৩৩)। এই বিবয়ব অতীয়া নাট কেবাখনো আছে। শইকীয়াৰ নাটত অত্যন্ত নাটৰ দৰেই লক্ষণৰ চৰিত্ৰ আত্ম-সেহৰ পৰিচয় চানেকীয়াৰে প্ৰতিস্থাপিত; লক্ষণৰ শেহৰ এবাৰ উক্তি এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়—“বিচাৰিছে মোৰ প্ৰাণে—পলে পলে কণে কণে—চেনেহৰ তাই বুলি একেবাৰি মাত—সিমানৈ বিচাৰো মই কায়-বাক্য-মনে” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

পৌৰাণিক নাটৰ গাঁথনিৰ মাজে মাজে থকা লৌকিকতাৰ এনেবোৰ আঁহ তেওঁৰ নাটত চকুত পৰে। পৌৰাণিক নাট হুখনিৰ শইকীয়াৰ মৌলিকত্ব মৰ বেছি নহলেও যেমেলীয়া নাট আৰু চৰিত্ৰমূলক ‘কুশল কোঁৱৰ’ত তেওঁৰ নাট্য প্ৰতিষ্ঠাৰ পূৰ্ণ পৰিচয় পাবলৈ আছে।

কুশল কোঁৱৰ (’৪২)—জীৱন-চৰিত্ৰ মূলক পঞ্চাশ নাট। ‘স্মিথিয়ান বেঘান’, ‘শিয়লি ফুকন’ প্ৰভৃতিৰ দৰে ‘কুশল কোঁৱৰ’ জীৱন-চৰিত্ৰমূলক বা ঐতিহাসিক বাস্তৱ নাট। পাতনিত নাট্যকাৰে কোষা মতে ইয়াত বাস্তৱ চৰিত্ৰ কেবাটাও আছে, যেনে—কুশল-পত্নী প্ৰভাৱতী, তেওঁলোকৰ শিশু-পুত্ৰস্বয়, কংগ্ৰেছ কৰ্মী বৈকুণ্ঠবিহাৰী সিং আদি। কল্পনাৰ ৰঙা-নীলা-সেউজীয়াৰে ধৰি বহুবলীয়া ৰংগ সানিৰ নোহাবিলে, কোনো নাটেই মনোৰম হ’ব নোহোৱে চৰিত্ৰ-মূলক নাটো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। নায়ক কুশল কোঁৱৰ গোলাঘাটৰ মাজুহ। বহুতে চিনি পায়। খামি-ভাঠ সেই মাজুহজন কংগ্ৰেছৰ আশাতীয়া কৰ্মী আছিল। ’৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত তেওঁ গা ঢালি দিয়ে আৰু নানা দুখ-দাবিয়াৰ মাজেদি জীৱনত এশ এডাল হেঙাৰ পাৰ হৈ, অন্তিম জীয়াতু তুগি, শেহত সৰুপাৰৰ ৰেলৰ লাইন উঠোৱা বুলি মিছা অপৰাধত অভিযুক্ত হৈ, দণ্ডিত হয় আৰু ঠাটী কাঠত ওলমি “মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ” সংজ্ঞা লভি দেশবাসীৰ প্ৰভাভাজন হয়। অসমীয়া প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে হুগুৰেণী চৰিত্ৰৰ সমাবেশ আছে আত্মজিক কাহিনী (বিশেষকৈ প্ৰেম-পট আদি) আছে। আলোচ্য নাটখনিয়ে এনেবোৰ আলমক দৃষ্টিত বিন্দু কৰি, প্ৰত্যক্ষ বা প্ৰামাণিক ‘ডকুমেন্টেৰী’ নাটৰ দৰে সাময়িক কথা বড়বাবেই কাহিনী পুঠি আৰু বৰ্জিত কৰাত লাফলা লাভ কৰিছে। প্ৰত্যক্ষ ঘটনাৰ ভেটিত নিৰ্মিত হোৱা বাবে ইয়াত অতিবক্তিত কল্পনা-বিলাসৰ মাদকতা নাই, পুৰুষবেশী নাবী চৰিত্ৰ নাই, নাচনী নাই বা বাগী নাই; বেজবৰুৱাৰ ‘গজপুৰীয়া’জনকো দেখিবলৈ পোৱা নাযায়, নকল কুশলৰ প্ৰেমৰ জিহ্বাক্ষৰ কুল মাজুৰো বেখাপাত হোৱা নাই। আছে বাৰ্ণী, সেই সময়ৰ বাস্তৱ জনতথ্যৰ তুল-প্ৰাকৃতিক দৃশ্যভাৱ খেল। ভেটিয়াৰ গণ আন্দোলন কালত ব্ৰিটিষ্টেৰী ঠিকা কৰি কাৰো কাৰো হাতত টকাই কৌ-চোৱাই আছিল; কেৱে আকৌ চাউল এমুঠি, চেনি অকণ, ডেল এটুপিৰ মুখকে দেখিবলৈ নোপাই, পেটত বাত হি মৰণত পৰণ লৈ, মৰণৰ দিন পনি থাকিব লগীয়াত পৰিছিল। ব্ৰিটিষ্টেৰী চাহাব, দেখিছিল ইন্ডিয়ান, ছেইলৰ প্ৰকৃতি বিঘাৰ দৃশ্যবলিত গাঁৱৰ আইকণ, মাইকণ, অৰিল, ফলবইতৰ গাত গোদাই নাই। কুশল কোঁৱৰক

মুখ্য কবি গাঁৱৰ ববমুৱীয়া সবৰ দিহা-পৰামৰ্শত বৃষ্টিছকিবোৰী হিংসাত্মক কাৰ্য্যও হয়  
ঘৰিলে। '৪২ চনৰ আকৌবৰৰ ন তাৰিখে (বা অগা-গিছা ভেনে কোনো বিনতে) সৰু  
পৰাবত বন্ধ-অসম বেইলয়ে লাইনৰ ৩২০ নম্বৰ উজনিমূহা ডাক গাড়ীৰ ("আপ মেইনৰ")  
লাইন আভৰাই জনসাধাৰণৰ জীৱন বিপন্ন কৰা অপৰাধত কুশলক ফাঁচী দিয়া হয়।

প্ৰেভাডাৰ পৰিৱৰ্ত্তন—ইংৰাজ নাট্যকাৰ Haughton ৰ 'The dear  
Departed' নাটৰ ছাঁ লৈ লিখা অসমীয়া মেয়েলীয়া একাঙ্ক। গৃহহতন বৰা বুলি  
জনসাহিত্যকে ঘৰৰ উত্তৰাধিকাৰীসকলে সম্পত্তিৰ ভাগবাটোৱাৰা কৰিব ধৰে। সেই সময়তে  
ভৰাকণিত মৃতক এডামুৰি বি সাৰ পাই উঠি থিয় দিয়ে। মৃতকৰ চেনেহত পৰি বোৱা  
চেনাইহঁতৰ আশাৰ মূৰত টেচা পানী পৰিল। কাহিনীত এই আকস্মিকতাই ইয়াৰ হাতবন্দ  
প্ৰাণ কেন্দ্ৰ।

## আশে-পাশে

### (i) - ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট

ভূমিকাৰ্শৰ্জ—কপিলা-সংবাদ (১৯১১ খৃঃ; প্ৰতীক-ধৰ্মী মেয়েলীয়া গল্প একাঙ্কিকা;  
উবা' .৮৩০ শক)।

বিষয়-বস্তু—এসময়ত সন্ধানিৱৰ নিত্য-সঙ্গী নন্দীয়ে ভেঙৰ বাহন কপিলাক বিচাৰি  
বিচাৰি পুথিৱী খলক লগালে। বাটকুৱাই উত্তৰ দিয়ে, সেই কপিলাৰ উৎপাতত ৰাইজৰ  
গাত গৌসাই নাই। বাটকুৱাই কপিলাক হঠাতে এদিন ধৰি বান্ধি পেলালে আৰু নন্দী  
বাগুৱে ডাক শিং এটাও খামুচি ধৰি সৰগৰ পিনে খেদি লৈ গ'ল। এইখিনিতে ৰাইজক  
চকু মুদিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে। ইয়াত অতুৰ্ত্ত চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত সন্ধানিৱ 'সত্য'ৰ,  
নন্দী 'প্ৰতিবিম্ব'ৰ, কপিলা 'হাতবন্দ'ৰ, বাটকুৱা 'সাধাৰণ জ্ঞান'ৰ প্ৰতীক। বচনা কলা-কুশল  
নহয়, অথচ প্ৰতীক-ধৰ্মী, সবল, সাহিত্যিক।

বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰাম—হয় বিপু আৰু মন (১৯২৭ খৃঃ; ৰূপক নাট; 'প্ৰভাত'  
১৮৪০ শক)।

বিষয়-বস্তু—কায় ক্ৰোধ, লোভ, মোহ, মদ আৰু মাংসৰ্ঘ্য—এই ছয় বিপুৰে মূৰ্ত্তিমান  
আকাৰ ধাৰণ কৰি নিজ নিজ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ গৈ বাহ-বিসৰাহৰ সৃষ্টি কৰিলে।  
শেষত 'মন'-চাৰুই এৰাৰ ঘটনাত কেউটা চৰিত্ৰৰে মূখৰ হাত বন্ধ কৰি চৰিত্ৰ সংঘাতৰ  
লৱাষ্টি ঘটালে। বচনৰাম—“সাধ্য গাই—মই নিদিমে অহুৱাতি—প্ৰৱেশ কৰিব নবমেহে।”  
হয় বিপুৰে 'মন'-চৰিত্ৰৰ শব্দাশয় হৈ একবাক্যে কয়—“প্ৰশাৰ প্ৰহু—বাঁহ এতিয়া—নিজ  
নিজ ঠাইত—নকবো কাঁজিয়া আৰু বিছামিছিকৈ।”

বচনাধনিত 'মহানোহ কাব্য'ৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট।

## ভিত্তিক নৈকট্য ( ১৮৯৯—১৯০৬ )

অকাল বসন্ত ( ১৯২৫ খৃঃ )	হুজি-কুৰী ( '২৭ )
কামৰূপ ( '২৫ )	কুক-লীলা ( '২৯ )
মদন-ভব ( '২৬ )	

কিন শক্তিক ঠিক আগ বছৰতে ( ১৮৯৯ খৃঃ ) শিৱসাগৰ জিলাৰ কৰাবৰীয়া গাঁওত ভিত্তিক নৈকট্যৰ জন্ম হয়। কটন কলেজত বি-এ, বি-এক্-টি 'পাহ' কবি ডেও হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু বি-টি 'পাহ' কবে। ইংৰাজী বিবৰত এম্-এ পঢ়িছিল, অৱন্তে কিবা কাৰণত পৰীক্ষা 'পাহ' কৰা নহ'ল। অৱশেষত '৪০ চনত কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়াত এম্-এ 'পাহ' কবি উচ্চ-উপাধি-যুগিত হৈ যশস্তা লাভ কৰে। শিকা-দান আৰু সাহিত্য-মেৰাই আছিল ডেওৰ একমাত্ৰ মুখ্য ধৰ্ম, জীৱন-জোৰা মুখ্য কৰ্ম। এসময়ত ডেও 'অসম সাহিত্য সভা'ৰ সম্পাদক আৰু এবাৰ এই সভাবেই বহুজন-সন্মানিত সভাপতি-পদত অধিষ্ঠিত হৈ, সাহিত্য-পৰিচালনাৰ 'বি-ব'ঠা ধৰিবলৈ সুযোগ পাইছিল। খোৱতে ক'ব গ'লে, নেওগৰ সাহিত্য-প্ৰতিভা বহুমুখী। 'মালিকা', 'ধূপিতৰা', 'ইন্দ্ৰধ্বজ'কে আদি কৰি ন খন খণ্ড-কাব্য, 'অকাল বসন্ত'কে ধৰি পাঁচখন দৃশ্য-কাব্য আৰু 'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী'কে ধৰি বিবিধ সাহিত্য-সভাৰ নেওগৰ হাততীয়া কীৰ্তি। ১৯০৬ চনৰ ১২ নবেম্বৰ দিনা প্ৰান্তসতে 'অসমা'ৰ অনামাস্ত উকীল শিল্পী 'ইন্দ্ৰধ্বজ'ৰ সাত বৰণৰ সৈতে বিলীন হৈ গ'ল।

শিতানত নাম দিয়া নাট পাঁচখনৰ ভিতৰত, বচনাৰ ফালৰ পৰা 'কুক-লীলা' প্ৰথম; কিন্তু প্ৰকাশ স্বৰূপে 'অকাল বসন্ত' আৰু 'কামৰূপ'হে প্ৰথম। অগ্ৰকাশিত অৱস্থাতে 'কুক-লীলা'ৰ প্ৰথম অভিনয় ১৯২৪ চনতে ডেজপুৰৰ 'বাণটোজ'ত হৈছিল।

অকাল বসন্ত ( প্ৰথম প্ৰকাশ হ'ল 'বাহী' ১৯২৫ )

কামৰূপ " " " "

মদন-ভব " " " '২৬

আধুনিক অসমীয়াত এই কেউটা বিষয়েই নেওগৰ হাতত প্ৰথম স্বৰূপ লাভ কৰিলে; মহাকবি কালিদাসৰ একেধৰন সংস্কৃত 'কুমাৰ-সম্ভৱ' কাব্য-কাননত নেওগে তিনিপাহি অসমীয়া জুল জ্বালে। 'অকাল বসন্ত'ত হিমালয়ত ধ্যানমগ্ন মহেশ্বৰ ধ্যানভঙ্গ-হেতু হুজি-কেতেকী-নাহৰ-পহুৰ আদি স্বভাৱ-বায়ব দৃষ্টকণ কেইটামানৰ অৱতাৰণা কৰাই, অকালতেই বসন্ত সৃষ্টি কৰা হ'ল; মদনৰ পৰাণ মুকুৰি উঠিল। এইখন তিনি-দৃশ্য-সম্বলিত পদ বিহীন প্ৰতীক-ধৰ্মী শীতি-নাট।

'অকাল বসন্ত'ৰ দৰে 'মদন-ভব'ও তিনি-দৃশ্য সন্ধান প্ৰতীক-ধৰ্মী শীতি-নাট কিন্তু ইয়াত পাৰ্বতী আৰু ডেওৰ সৰীয়েক জয়া-বিজয়াৰ বচনত প্ৰত্যংগ আছে।

প্ৰথমখনৰ কাব্যিক স্বৰূপা দ্বিতীয়খনত সিহান পোতা নাহায়। বসন্ত-আগমনত শতবৰ সাধনা-সুস্থিত বতি-মদন-দম্পতিয়ে চুচু-চামাকুঁকৈ প্ৰৱেশ কৰিলে। অকস্মাতে ভাপস জি-নয়নৰ মদন-বিকাৰ বাটল আৰু তৃতীয় মদনৰ পৰা বন্ধি-বাশি ওলাব ধৰিলে। বন্ধিৰ মদনত মদন ভঙ্গ হ'ল আকাশ-বাণী শুনা গ'ল—“নকৰা কামক প্ৰভু, সমূলে নিমূল”। ইয়াতেই ‘কামকপ’ৰ নৈসৰ্গিক প্ৰয়োজন আহি পৰিল। তিনি-অৰ্দ্ধ-বিশিষ্ট ‘কামকপ’ নাটত ইয়াকে দেখুওৱা হৈছে যে হৰ-গৌৰী বসন্তৰ কলতহে কামে কপ (বা আকাৰ) ধাৰণ কৰে; এয়ে ‘কামকপ’। সংস্কৃত ‘সুখাৰ-সন্তৰ’ কাব্যৰ আভ, মধ্য আৰু অন্ত্য কাহিনীৰ ভেটিত নাট তিনিখনৰ আধাৰ-শিলা স্থাপিত। কোনোখনেই পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ গৌৰৱ বক্ষা কৰিব পৰা নাই। প্ৰকৃততে তিনিওখন মিলিহে এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট হব পাৰে। প্ৰতিখনক নাট ছবুলি নাট্যাংশ বুলিব পাৰি যাদোন, কিয়নো, প্ৰতিখনৰে কাহিনী আংশিক আৰু অপৰিসমাপ্ত।

**কুণ্ডিল-কুঁৱৰী**—পাচ-অহীয়া পৌৰাণিক নাট ‘কুণ্ডিল-কুঁৱৰী’ৰ প্ৰকাশ হয় ‘আশায় হিঁদেবী’ত (১৯২৭), কলিকতা। কুণ্ডিল-কুঁৱৰী কল্পিণী দেৱীৰ কাহিনী লৈ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে পোন-প্ৰথম ‘কল্পিণী-হৰণ’ অহীয়া নাট লিখে। আধুনিক অসমীয়াত নেওগৰ হাততহে ই প্ৰথম মককপ লাভ কৰিছে যদিও, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰভাৱ ইয়াত ছম্পষ্ট। ভাটৰ মুখত কল্পিণীৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ণনা হবহ শঙ্কৰদেৱৰ বচনাৰ পুনৰুক্তি যাদোন—“হামাক কুণ্ডিল নগৰী অহুপাম। আছে কল্পা এক কল্পিণী নাম” ইত্যাদি। বেদনিধি বাপুৰ বহুৱালি, তুমালিনী বাইৰ লাচনি-পাচনি, কল্পিণীৰ চাল-চলন বচন-ভাৱণ—এইবোৰৰ প্ৰতিটো শঙ্কৰদেৱৰ বচনাৰ সৈতে প্ৰায় একে। কল্প-কল্পিণীৰ বিবাহ-উৎসৱ দৃষ্ট অসমীয়া গীত-মাতৰ সংযোগত সম্পূৰ্ণ অসমীয়া-গছী হৈছে হয়, কিন্তু ধাৰকাত অৰ্থাৎ দৰা-বৰত এই বিবাহ-উৎসৱ-প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থাই অসমীয়া সামাজিক ৰীতিৰ পৰা ইয়াক বহু আঁতৰলৈ নিলে। ইও শঙ্কৰদেৱৰেই প্ৰভাৱ ছবুলি নোৱাৰি। অৱশ্যে নেওগৰ তুলিকাৰ পৰশত বেদনিধি বাপু বেছি ধেমেলীয়া, কল্পিণী বেছি কামাডুৱা হৈ পৰিছে। ধাৰকাৰ ৰাজ-আলিত বেদনিধিয়ে নব দম্পতিৰ যু-মিলনৰ চিত্ৰ স্থৰবি কল্পিণীৰ পত্ৰ পাঠ কৰি মনতে গুণে—“আও, ভালকৈ এবকলা লিখিছে দেই। ওপৰত আকৌ পেমৰ নে ভেমৰ কিবা যোহৰ মাৰিও দিছে। বাবুীয়ে লিখা-পঢ়া জনা হলে মোটৈকে। এনেকৈয়ে পত্ৰ দিলেইভেন নহয়” (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। কল্পিণী দেৱীয়ে নাটত প্ৰেমিক পুৰুষ জনালৈ কেৱল চিঠি দিয়েই ক’ব পৰা নাই, তেওঁৰ চিত্ৰ এটিও কলিত আঁকি তাকে চাই চাই বিবহৰ ‘উঃ—আঃ’ ধন লগাই চিত্ৰ পত্ৰ খাই পৰে।

**কুৰু লীলা**—তিনি-অহীয়া পৌৰাণিক নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ-বুল ‘বাহী’ ১৯২৯ চন। চতুৰ্গুণাকৰী অমিত্যাকৰ হনু-প্ৰধান চটি নাট। গন্ত-বচন নামযাজ।

কাহিনী—সৰগত দেৱ-সমাজত যিব হ'ল যে বিকুৰে' বোদমাৰা ৰূপে বনোদ্যৰ গৰ্ভত জন্ম ধৰিব। ইপিনে কংসৰ ৰাজ-চ'ৰাত নাৰদ মুনিৰে কংসৰাজক হুত্ৰাৰ সংকেত-বাৰীৰে সচকিত কৰি দিয়ে, "নিদিবা শত্ৰুক লাই।" নব্বৰ বৰত ঈশ্বৰক অৱহাৰ : যুদ্ধাৱনত তেওঁৰ বংগী-লনিত গৌলীগণ যতলীয়া; ইপিনে কংসৰ আহ্বান-ক্ৰমে তেওঁৰ ৰাজসভাত যতগণৰ সমুখত কুক-বলবামৰ উপস্থিতি; দেৱত ঈশ্বৰক হাতত কংস-বধ। ইয়াতেই নাট্যবস্ত্ৰৰ সমাপতি। ইয়াৰ কাহিনী-পৰিসৰ অতি চমু হোৱাত বচনা বন-পুট নহ'ল, নাটখনিয়ে পূৰ্ণাৰ নাট্যকলাৰ পূৰ্ণশোভা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

লেনগুণৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—তেওঁৰ কেউখন নাটতে বৈকল্প-প্ৰাণ কবিজনকেহে কম-বেছি পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। বিকুৰ বিভিন্ন ৰূপ আৰু মাহাছাই কেউখনতে পোনপটীয়া অথবা আওপকীয়া ভাৱে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ প্ৰচনা কৰিছে।

তেওঁৰ নাটত নাট্য-শৈলী গৌণ, ভাব আৰু ভাষাগত কাব্য-যাদুৱীয়ে মূখ্য।

প্ৰতীক-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাট্যাৱলীক গুণচাই ৰাখিছে। সেয়েহে, সৰ্বসাধাৰণতে অপৰিহাৰ্য্য সংঘাত, আকস্মিকতা আদি নাট্যিক গুণসমূহৰ অভাৱ তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতে লক্ষ্য কৰা যায়।

### পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা ( ১৯০৪—'৬৪ খৃঃ )

সোণৰ সোলেঙ, (প্ৰথম প্ৰকাশ 'আৱাহন' '২৯ চন; ২য় প্ৰকাশ '৫৫ চন); লখিমী ( '৩১ )

'গুণগুণনি', 'ভঙা টোকাৰীৰ হুব', 'ভুলুতা ডাৱৰ ঐ কহুৱা ফুল' নামৰ পীতি-কবিতা'সমূহৰ পীতি-কবি পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ১৯০৪ চনত শিৱসাগৰত জন্ম হয়। বি-এ 'পাহ' কবি তেওঁ চাহ-পিল্ল বাবসায়ত লাগি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত তেওঁৰ বি অকণ খ্যাতি আছে, সি পীতি-কবি স্বৰূপে, হুবকাৰ স্বৰূপে বিমান, নাট্যকাৰ স্বৰূপে সিমান নহয়। ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰতীক-ধৰ্মী বা ৰূপক প্ৰণীত নাট ছুধনিত বাবে তেওঁৰ এইন নাট নাই।

সোণৰ সোলেঙ, ( '২৯ )—'সোণৰ সোলেঙ' দৃষ্ট-বিভাগ-শূভ অৰু-বিভাগ-শূভ সতীত-যাদ্যমত কবি নাট্যকাৰ বৰুৱাৰ পুত্ৰ ভাবৰ মূক্ত প্ৰকাশ। নিহিত ভাব—ফুল-ভুকাই মাহুৰক সততে বিবৰ-বিৱাহুল কৰি ৰাখে; শেষ নাই, শান্তি নাই, বিবাহ নাই; আছে মাৰ্ণে। অতবৰ আতুল প্ৰয়াস, আশাৰ ক্ষু-বৰীচিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ হৈছে 'বীণ-ব'ৰাগী', 'সপোন-কুঁৱৰী' আৰু 'ল'ৰাৰ জাক'; 'বিভীৰ ল'ৰা' চৰিত্ৰটোৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ মনোভাৱ একেটা উদ্ভিত প্ৰকাশ পাইছে; আৰু সেয়ে হ'ল—'সোণৰ সোলেঙ, বিচাৰি ৰাওঁতে বি আনন্দ, পোতা হলে আৰু সেই আনন্দ দেখাকে।'

এই একেটা স্থৰতে ব'বাপীয়েও কয়—“সোণৰ সোলেঙ, হৃদৰ সপোন।

চৰম প্ৰাণৰ হেঁপাহ গোপন।”

কাহিনীত নাটকীয় কোতূহল আছে সঁচা, কিন্তু অস্বাভাৱিক বিষয়ত নাটকীয় ধৰ্ম-বহিত হোৱা বাবে, ইয়াৰ মূল্যায়ন হ'ব প্ৰধানকৈ সঙ্গীত ৰূপেহে, নাট ৰূপে নহয়। ইয়াত গীতি-ধৰ্ম মূল্য, নাট্য-ধৰ্ম গৌণ।

লখিমী ( '৩১ )—প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ সাতটি সম্পদক সাতটি চৰিত্ৰ ৰূপে ৰচনা কৰি নাট্যকাৰে দুটা দৃষ্টতে এই খুন্দমানি একাধিক। 'লখিমী' ক সাজি-পাৰি উলিয়ালে। চৰিত্ৰকেইটা হৈছে—হেমন্ত-লখিমী, শৰত-কুঁৱলী, কঁহৱা, শুক্লা ডাৱৰ, শেৱালী, কুঁৱলী, বস্তি। ৰচনাৰ উপলক্ষ্য নাট্যকাৰৰ মোমায়েক শশীপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ শুভ পৰিণয়; মোমায়েকৰ বিয়াত ভাগিনিয়েকৰ কাব্য-উপহাৰ। সঙ্গীতৰ মাধ্যমত নাট্য বস্তুৱে স্থিতি লাভ কৰা হেতুকে, ৰচনাখনি 'গীতি-নাট' সংজ্ঞাৰে অভিহিত কৰিব পাৰি।

শৰত-কুঁৱলীয়ে তেওঁৰ সঙ্গীগণক বিদায়-সম্ভাষণ জনাই যাব ওলাইছে। লগতে ওলাল শুক্লা ডাৱৰ আৰু কঁহৱা বন। দুয়োৰে গাত শোভন শুভ্ৰ পতাকা। শেৱালিয়ে থোকাৰ কৰে, জানোচা শৰত-কুঁৱলীৰ অভাবত তেওঁৰ ফুলিবলৈ বাকী থকা কলি কেইটা আহুলন অৱস্থাতেই মৰহি যায়। কুঁৱলীৰ ইচ্ছা, তেওঁ হেমন্ত-লখিমীক ওৰণিৰে ঢাকি ৰাখিব, নহলে জানোচা পৃথিৱীখনৰ চমক লাগে। চাওঁতে চাওঁতেই হেমন্ত-লখিমীৰ আৱিৰ্ভাৱ হ'ল। লখিমীক আদৰিবলৈ শেৱালিৰ উলহ-মালহখন চায় কোনে। বস্তিয়ে শিখা জলাই বাট পোহৰাই ৰৈ আছে। বস্তি মাটিৰ সন্তানৰ দুখ-নিৰ্ধ্যাতনৰ অথও প্ৰদীপ! মাটিৰ মাল্লহৰ বুকুৰ তেজৰে বস্তিৰ শলিভা জলে। বস্তিয়ে কুঁৱলীৰ ঝাঁচল ঝাঁতৰাই দিয়ে। হেমন্ত-লখিমীৰ আগমনত কঁহৱা, শুক্লা ডাৱৰ, শেৱালি, কুঁৱলী আৰু বস্তি—সকলোৱে হাতে হাতে ফুলৰ থাল, ধানৰ থোক, শস্য, প্ৰদীপ আদি লৈ, সোমাই আহি নৃত্য-গীতেৰে তলত দিয়া আদৰণি-গীতটিৰে আদৰণি-সম্ভাষণ জনায়—

“নমো নমো নমো লখিমী জননী

জয় জয় জয় জয়হে।

জয়হে চকলা,

কণক অকলা,

জয় হেমন্তিকা লখিমী, জয়হে

নমো নমো নমো।” ( শেষ দৃষ্ট )

এই একে পৰ্যায়ৰ নাট অধিকাংশৰ 'বিধনাট্য' ( '২০ ), ডিষেণৰ নেওগৰ 'অকাল-বসন্ত' ( '২১ ) আদি; বৰদলৈ-ঘৰৰ 'বাসন্তীৰ অভিব্যক্তি', 'লুইত কোঁৱৰ' ( '৩০ ), 'হৃদবিজয়' ( '৩৪ ), কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'মূলি' ( '৩০ )।

## কমলেশ্বৰ চলিহা ( ১২০৪— )

- ( ১ ) টাদ সনাপন—( বাঁহী ১৮৫২ শক, উন্নবিংশ বছৰ—১ম সংখ্যা )
- ( ২ ) ধূলি—( ১২৩০ )
- ( ৩ ) ববলা ( ১২৩০ ) ( বাঁহী ১৮৫২ শক উন্নবিংশ বছৰ ১ম সংখ্যা )
- ( ৪ ) গান্ধী-খল-কমল (?) ( আলোচনীত প্ৰকাশিত )

কবি-সাহিত্যিক কমলেশ্বৰ চলিহাৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনি খনি নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম খন অসম্পূৰ্ণ। বেউলা-আখ্যান লৈ এই নাট ৰচনা কৰা হয়; ইয়াৰ আগতে অতুল হাজৰিকাৰ 'বেউলা' আৰু চুই-এবছৰ পিছতে কামাখ্যা ঠাকুৰৰ 'বেউলা' নাট ওলাইছিল। "ক: চ:" ( কমলেশ্বৰ চলিহা ) নামত এই নাট 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। ১২৩০ চনত প্ৰকাশিত 'ধূলি' তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা ৰূপক। গহীন দাৰ্শনিক তত্ত্বপূৰ্ণ এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত লিখকে ধূলিক নিৰ্ঘ্যাতিতৰ প্ৰতীক স্বৰূপে অন্ধন কবি নাটকীয় মহিমাৰে উদ্ভাসিত কৰি তুলিছে; হেমন্ত ঋতু, সমীৰণ আদি প্ৰাকৃতিক সম্পদ কেইটামানক আহুতৰূপে চৰিত্ৰ-ৰূপে অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অহৰহ শত-সহস্ৰ পখিক-পৰ্যটকৰ গচকনি খাই ধূলিৰ তবণি নাই। তথাপি সি নিমাত, নিষ্ঠল, নিৰ্বিকাৰ; সহিষ্ণুতাৰ প্ৰতীক, ধৈৰ্য্যৰ প্ৰতীক, পৃথিৱীৰ ছেয় পদ-দলিত নিপীড়িত নিৰ্ঘ্যাতিত জনগণৰ প্ৰতীক এই ধূলি। ক্ষুদ্ৰ এই ধূলি-কণাৰ প্ৰতি কবিৰ বিশ্বব্যাপক দৃষ্টিয়ে কবি-নাট্য-বসিক সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি নোৱাৰে—

"To see the world in a grain of sand ;  
And a heaven in a wild flower."

নাটখনি উৎকৃষ্ট নাট্য-কলা-সম্পন্ন আৰু সিমানে অভিনয় উপযোগী নহলেও, ভাৱ-গধুৰ আৰু পঠনীয়।

ৰূপক নাট ( Allegorical drama ) অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে প্ৰথম নহয়। প্ৰায় একে সময়তে কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈ-ৰচিত 'বাসন্তীৰ অভিষেক', 'লুইত কোঁৱৰ', 'স্বৰ বিজয়' প্ৰকাশ হয়। ১২২০ চনত অধিকাসিৰি বায়চৌধুৰীৰ 'বিধ নাট্য', ১২৩১ চনত পাৰ্বতি বৰুৱাৰ 'লখিমী' ওলায়। চলিহাৰ 'ববলা' একদৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক নাট; কোনো এটা ইংৰাজী দৃশ্য পটৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ মাথোন। 'গান্ধী-খল-কমল' মহাত্মা গান্ধীৰ সোঁৱৰণত লিখা দৃশ্যকাব্য।

জুলাল বৰঠাকুৰৰ 'শব্দ-অভিষেক' ( '৩৮ ) নাটত শব্দ ৰত্নক কবি-মূলত 'বুদ্ধ' দৃষ্টিৰে ৰঙনা কৰি বৃত্ত কৰা হৈছে। বৰদলৈ-বৰৰ পূৰ্বৱৰ্তী নাট 'বাসন্তীৰ অভিষেক'ৰ প্ৰভাৱ ইয়াত অহমেয়।

বজল শৰ্ম্মাৰ 'কুমাৰ-সন্তৰ' ( '৩৫ ), 'কবিতাৰ বয়স' ( '৫১ ) কাব্যিক

নাটিকা। প্ৰথম ধনৰ মূল পুথি কালিদাসৰ ‘হুয়াৰ সন্তৰ’ কাব্য, অৱশ্যে নাট্যকাব্য হাতৰ মূলনিষ্ঠ ইয়াৰ ঠায়ে ঠায়ে নতুন বোল নগৰি থকা নাই। দক্ষবৰ্জৰ দৃষ্ট এটা প্ৰস্তাৱনা ৰূপে আগ বঢ়াই মহাদেৱৰ ধ্যানেন্বে প্ৰথম অঙ্ক আৰম্ভ কৰি কাৰ্ত্তিকৰ হাতত তাৰকাহৰৰ বধ-দৃষ্টেৰে সামৰণি মৰা হৈছে। ডিবেশ্বৰ নেওগৰ ‘কামৰূপ’ (’২৫) নাটৰ সৈতে সমৰূপ কাব্যিক ভঙ্গী তুলনীয়। গল্প আৰু অমিত্ৰাকৰী চন্দ্ৰ দুয়োখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ [হানাস্তৰত ‘ডিবেশ্বৰ নেওগ’ ৱ:]। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয়খন বাস্তৱিক কবিতা লাভৰ আখ্যান-মূলক দৃষ্ট কাব্য। প্ৰতিখনেই একাধিক।

শৈলেন্দ্ৰ নাথ ফুকন (১২০৪—’৬৭)—স্বৰতি (১২০৩)। খ্যাতিমন্ত শিল্পী আৰু অভিনেতা শৈলেন্দ্ৰ ফুকনে ‘ঋতু সংহাৰ’, ‘আদৰ্শ ছাত্ৰ জীৱন’ আদিৰ উপৰিও ‘স্বৰতি’ নাট লিখে।

সঙ্গীত-গদ্যী তিনিটি পটত সমাপ্ত ই এখন ক্ষুদ্ৰ নাটিকা। পুৰুষ-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱ, নটমজাৰ আৰু নাৰদ; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱী, পুৰৱী, আশোৱাৰী, বাগেশ্বী, সিদ্ধ, তুপালী, ছায়ানট। ভৈৰৱীয়ে ভৈৰৱক জনায় যে সঙ্গীতৰ অভাৱত পৃথিৱী নীৰস নিশ্ৰাণ হৈছে। গতিকে ৰাগ-বাগিনী-সমূহ মৰ্ত্ত্য বাসীৰ মাজলৈ পঠিওৱা হ’ল আৰু পৰিপতিত মৰততো সৰগৰ সঙ্গীত-মন্দাকিনী বৈ পৰিল।

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্তী—কেতেকীৰ জয় (?), ফুলৰ মেল (?)

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ১২২১ চনত কলেজীয়া শিক্ষা সাং কবি অসহযোগ আন্দোলনত যোগ দিয়ে আৰু কিছুদিন কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়াও হয়। নিপুণ শিল্পী আৰু অভিনেতা ৰূপেও তেওঁৰ নাম আছে; ভৈৰৱ-চিত্ৰ ঐক্যত তেওঁৰ বশভা ল’বালি কালৰে পৰা অব্যাহত আছিল। ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ উপৰিও, তেওঁৰ অইন এখন কিতাপ ‘পঞ্চকল্প’। ‘একলব্যৰ গুৰু দক্ষিণা’ নামেৰে ১২২০ চনত ‘প্ৰভাত’ত এটা প্ৰবন্ধ লিখিছিল। নাট দুখন মেটাবলিছৰ প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটক ভিত্তি কৰি ৰচিত বুলি ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ত উল্লিখিত। [অ: সা: স: পত্ৰিকা ১৮৬২ শক ২য় সংখ্যা, ১৮৬৩ শক ৮ম সংখ্যা ৱ:; দুয়োখন কিতাপ আয়াৰ অপ্ৰত্যক।]

## (ii) সামাজিক

কল্যাণকল্পী (১২২১)—অধিকাংশি বায়চৌধুৰী

[‘চেতনা’ ১৮৪৩ শক ৩য় বছৰ ৩য় সং.]

অমিত্ৰাকৰ-বৰু এই নাটখনিৰ ১ম অঙ্কৰ ১ম দৃষ্ট ‘চেতনা’ত প্ৰকাশিত হৈছিল। চক্ৰৱৰ্তী আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী ৰাজকাৰ্য-আন্দোলনত গভীৰ ভাবে নিবিষ্ট; এনেতে যজ্ঞাই যজ্ঞীৰ আগত হেথৰ সাংঘাতিক অৱস্থা দেখি উৰ্বেণ প্ৰকাশ কৰে—



চক্ৰধ্বজ — “মদী,

কি ভৱানক দেশৰ অৱস্থা

চাৰিওকালে অপূৰ্ণতা

চাৰিওকালে নিৰানন্দ.....”

“শ্ৰেষ্ঠবীৰ” দিল্লীৰ সম্ৰাটে সোণৰ অসংখ্য আক্ৰমণ কৰা দেখি যত্নে ন্যায়িক শক্তি সংগ্ৰহৰ দিহা দিলে; কিন্তু বজাৰ মত ইয়াৰ বিপৰীত; তেওঁ কয় যে অশান্তিক অশান্তিৰে নমন কৰিব নোৱাৰিব।

“সাময়িক শক্তি মানে পাশয়িক শক্তি”... ..

“আনন্দৰ শাস্তিময় উজ্জল আলোকে

তুলিব যেতিয়া দেশ উদ্ভাসিত কৰি

তেতিয়াহে স্থিতি হ’ম মই।

মদী — বজাৰ অস্তৰ যেনে

পৃথিৱীৰ সকলোৰে তেনে যদি হয়,

সৰগৰ শাস্তিৰ মাধুৰী,

ভৰিলেহেঁতেন নধ পৃথিৱীৰ বুকু।”

[ সম্পূৰ্ণ নাটখন দুপ্ৰাপ্য হোৱা বাবে, ইয়াৰ বাহ্য আলোচনা সত্তৰ মহ’ল; হানাতবত ‘অধিকাংশিৰ বায়চৌধুৰী’ আখ্যা ক্ৰ: ]

পূৰ্ণৰাজ (‘২১) দীন মেধি — কাহিনী: -- বজা বজাৰতই মহাপয়োভবে সাত-দিনীয়া পূজা উৎসৱ পাতি, তালৈ কবি এজনাক পূজা উদ্‌বোধন কৰিবলৈ বুলি নিমন্ত্ৰণ কৰিছে। কিন্তু নিৰ্দিষ্ট কবি কয় বালক এটাৰ উদ্ভৱাত ব্যস্ত থকা বাবে, আৰম্ভণি গীত গাব কোৱাত, কবিয়ে নিৰ্ভীক ভাবে উত্তৰ দিলে যে, তেওঁৰ মৃত্যু ওলাব “মৃত্যুৰ আৰ্ত্তনাদ, ব্যথিতৰ কন্দন, হয়তো বা পাগলৰ অটহাসি।” তেতিয়া ৰাজ-আদেশত কবিৰ বীণা কাঢ়ি অনা হয়; এই বীণাখনেই তেওঁৰ প্ৰাণ, কয় বালকৰ সজীৱনী। কবি সাতদিন অনশন কৰি পগলাব নবে অস্থিৰ হৈ পৰে; তেওঁৰ লগত সহস্ৰ প্ৰজাই সহানুভূতি দেখুৱায়। তেতিয়াহে বজাৰ চৈতন্ত উৰ হ’ল; তেওঁ ক’লে “কবিক বলি দি গোসানী পূজিবৰ মোৰ সাহস নাই.....দেৱীৰ সমস্ত কোপ মোৰ ওপৰত পৰক.....নিজ হাতে কাঢ়িছিলো কবিৰ বীণা—নিজ হাতে সমৰ্থ সেই বজাক তাৰ বাজা।” একাধিকাখনি পতন্ত্ৰৰ বীজ লক্ষ্য কৰা যায়।

[ পূৰ্ব আলোচনা ‘দীনমেধি’ ১ম পট ক্ৰ: ]

সত্যৰ সন্ধান জন্ম [ ‘২১ ) — লিখক: ? [ ‘প্ৰভাত’ ১৮৪৩ খক ৫ম সংখ্যা ]

মাতৃ-মজল (‘২৫) — অতুল হাজৰিকা; ই তিনি-বৃদ্ধ-সম্পন্ন একাধিকা। ভাবতৰ লজনা নাজাগিলে ভাবত জাগিব নোৱাৰে। মহাজন আৰু ঠাই মাতৃ-জাতিৰ।

[ হানাতবত ‘অতুল হাজৰিকা’ আখ্যা ক্ৰ: ]

খালা—( '২৪ )—শিখ ? [ 'প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক ; খেমেলীয়া নাট ]

জয়ধ্বজ—'২৫ [ চাৰি-অকীয়া গন্তনাট ]—মাধৱ শৰ্মা

কৃষি শক্তিকাৰ ৬৪-৭২ দশকত জয়-মিয়ল্লণ, বাল্য-বিবাহ-নিবেধ আদি বিবোধ আন্দোলন সমাজত নতুনটক বিত্তি লাভ কৰা বেন দেখা যায়, ৩য় দশকত মাধৱ শৰ্মাৰ ( কামৰূপ, বেলশৰ ) এই নাটত তাৰেই আভাস আছে। শৰ্মাৰ এয়ে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হোৱা বাবে, নাটখনৰ বচনা কলাকুশল হোৱা নাই যদিও, প্ৰচাৰধৰ্মী হৈছে আৰু ইয়াৰ এটা ঐতিহাসিক মূল্য আছে। প্ৰচাৰৰ বিষয়—

(১) বাল্য-বিবাহ বা অমিল বিবাহ বন্ধ কৰি ব্ৰহ্মচৰ্য্যৰ যোগেদি ল'ৰা-ছোৱালীক সংযম-শিক্ষা দিব লাগে।

(২) শিক্ষাপ্ৰণালী উন্নত কৰাত শিক্ষক আৰু অভিভাৱকৰ দায়িত্ব আছে।

কলিকালৰ চৰিত্ৰই ইয়াত পৌৰাণিক নাটৰ ছাপ পেলাইছে, অলৌকিকতা আৰোপ কৰিছে। শাস্ত্ৰোক্ত বাণী 'হুটৰ দমন আৰু শিষ্টৰ পালন'ৰ ঠাইত কলিকালত হুটৰ পালন শিষ্টৰ দমন হৈছে, 'জোৰ যাৰ মূলক তাৰ' নীতি চকুৰ আগতে প্ৰদৰ্শন হ'ব ধৰিছে—এয়ে 'নবধ্বজ'।

কানাই খেমালি ( '২৫ )—হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা [ 'প্ৰভাত' ১৮৪৭ শক ] অলৌকিক দৃষ্ট-সম্পন্ন ভক্তিমূলক গদ্য একাক্ষিক্য। কানাই নামৰ এটা ছুট ল'ৰা; সকলো পৰা কৃষ্ণভক্ত। চাউল সলাই কঠিয়া আনিবৰ বাবে বাপেক চিত্ৰপতিয়ে কানাইক এদিন ওচৰচুৰীয়া মাছহ এঘৰলৈ পঠিয়ায়। বাটত মুছলমান ভিখাৰী কেইটামানক কানাইয়ে চাউলখিনি দি দিলে; এনেতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আবিৰ্ভাৱ; শিশু কানাইৰ ল'ৰা-দাক্ষিণ্যৰ উদাহৰণ দেখি, দয়াময় ভগৱানৰ পাত্ৰৰ গলি গ'ল; তেওঁ আশীৰ্বাদ দিলে, তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই হ'ব। শ্ৰীকৃষ্ণই কানাইক আথে-বেথে কোলাত তুলি কল-বন খাবলৈও দিয়া দেখি সকলো স্তম্ভিত। সেই বছৰ তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই নমনবদন হৈ বাইজক চমক খুৱালে। নাটখন ভক্তিবসান্ধক; 'ভক্তাধীন ভগৱান'ৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

বিসৰ্জল ( '২৬ )—বৃন্দাবন গোস্বামী । 'মিলন' ৬ষ্ঠ বছৰ; তিনি-অকীয়া  
সামাজিক গদ্য নাট ]

## গোপাল গোস্বামী

'সকলতা' ( '৩৩ )—ছই-অকীয়া খেমেলীয়া নাট।

ইয়াত লবঙ্গ আৰু সত্ৰী নামৰ কামৰূপী চৰিত্ৰ দুটাৰ যোগেদি কথিত ভাৰ্য্যক মুখ্য উপাদান ৰূপে লৈ, হান্তবন উদ্ৰেকৰ বি উৎকট চেষ্টা কৰা হৈছে, সি বচনাক প্ৰকৃততে বিজ্ঞপাশ্বক আৰু হীন পৰ্য্যায়বহে কৰিছে। এনে চূড়ান্ত বিজ্ঞপ-ব্যঙ্গাত্মক ভাষা

মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ হুৰত প্ৰয়াস ইয়াৰ আগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কেমে কৰা নাই। গোহাঞিবকৰা, বেজবকৰা আদিয়ে সম্প্ৰদায়গত উচ্চাৰণ লৈ ব্যঙ্গ-বিক্ষেপ কৰা উদাহৰণ ছুই-এটা তেওঁলোকৰ খেয়েলীয়া নাটবোৰত আছে (‘নাট্যকাৰৰূপে বেজবকৰা আৰু গোহাঞি বকৰা’ উপচ্ছেদ ৮ঃ)। সুবেশনাথ শইকীয়াই ‘আপোহ’ত বাণেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰৰ মূখত কামৰূপী ভাষা দিছে। অজ্ঞাত ছুই-এখন নাটতো এনে প্ৰয়োগ একেবাৰে নোহোৱা নহয়। কিন্তু সেইবোৰত যাজ্ঞবিক্য নোহোৱা বাবে, বিষয়টো সিমানে দোষীয়া হোৱা নাই। উচ্চ মান-বিশিষ্ট সাহিত্যত এনে উল্লেখ প্ৰয়াস যুটেই সম্বৰ্ণনযোগ্য হ’ব নোৱাৰে। ‘মকতমা’ৰ বিষয়-বস্তুত হান্তৰস একেদৰে নোহোৱা নহয়। ছাগলি এটাৰ পেটটো কোনোবা ছুট মাল্লেহে কাটি পেলোৱাত লম্বলম্ব উকীলক পোচৰ দিয়ে। উকীলে প্ৰতিপক্ষৰ ভেটী খাই, অসন্তৰ হুক্তি দি কয় যে “ছাগলিটোৰ পেটত কটা খিনি নিজে নিজে কটা হ’ব নোৱাৰেনে?” জনতাৰ মাজত হাহাকাৰ লাগিল। সেই আপাহতে চাপ্ৰাচীৰ কথাতে হাকিয়ে লম্বলম্ব হাতত ধৰি ‘কোৰ্টনাৰু’ হাতত গটাই দিয়ে। মকৰ্ণমাটোত হাঁহিবসৰ বি এটা টেম্পাল আছিল, তাৰাব ভিত্ত-ভেঙুৰী সোপাই তাৰো মুখা মাৰিলে।

গোসাঁইৰ তীৰ্থযাত্ৰা (’০২) — ধৰম চন্দ্ৰ মেধি [ ‘প্ৰভাত’ ১৮৫৪ শক ]

কলিকতা-আলিপুৰ পথেদি চিৰিয়াখানা চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গোসাঁই এজনক ডকাইতে পাই কেনেদৰে নগুৰ-নাগতি কৰিলে, তাৰে এক খেয়েলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দিয়া হৈছে। নাটখন এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট।

## বিষয়বাস্য মহাজন

গুৰু-ডকত (’০৪); নাৰী-জাগৰণ (’০৭)

প্ৰথম খন লঘুডকীৰ সামাজিক নাট; গুৰু-শিষ্যৰ মাজত বান্ধৱ-প্ৰায় বৰ্তনাব নাট্য ৰূপ। দ্বিতীয়খন গহীন সামাজিক নাট; ইয়াত গ্ৰী-পুৰুষ উভয়কে জাতীয় আন্দোলনত আপ দি দেশসেৱা কৰিবলৈ আগবঢ়াই এটা আদৰ্শ স্থাপন কৰা হৈছে। প্ৰকৃতি-পুৰুষে ছুয়ো শেষত সম্বন্ধে গায়—

“চালি দিওঁ মন-প্ৰাণ একতা ভোলে

জাতীয় প্ৰেমত বলি হৈ আগবাওঁ।”

চৰিত্ৰ-সমূহ—জোনাবাৰ (কেৰাণী), ডকৰাৰ (জোনাবাৰৰ ভায়েক), লীলাবতী (জোনাবাৰ পত্নী)।

বিষয়-বস্তু—জোনাবাৰ-লীলা হালেই আধুনিকতাৰ মকৰা-জালত বন্দী। একনে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা ছুটী নাগালে শৰাথকে নকৰে, লাগে যদি বাইজক দণ্ডকে দিব। পিতৃপুৰুষক পিও এলু দিবলৈ ওলায় বেঙমাৰ চাইহে, ভিখি চাই নহয়। লীলা

দেউতাকে 'লোকেল বোৰ্ড'ৰ সভা হ'বলৈ, বিচাৰিছে, লীলা তেওঁৰ বাবে ভোট বিচাৰোতেই ব্যস্ত।

**মুক্তিৰ পথ** ('৩৮)—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা। ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন এই একাঙ্কিকাখনিত অসমত নিবহুৱা সমস্তা কিদৰে দিনক দিনে বাঢ়ি আহিছে, তাৰেই এটি চিত্ৰ দিয়া হৈছে। 'বোভ-মহ'বী'-চাকৰি এটাৰ বাবে বি-এ উপাধি-ধাৰী লোকেও দৰ্শাস্ত কৰে! আচৰিত! এতেকে সকলোৱে কৃষি-ব্যৱসায়ত মন-প্ৰাণ ঢালি দিব লাগে—নিবহুৱা সমস্তা সমাধানৰ এয়ে উৎকৃষ্ট উপায়।

**দেশ সেৱাৰ আদৰ্শ**—ওপৰত উল্লেখ কৰা 'নাৰী-জাগৰণ' আৰু 'মুক্তিৰ পথ' নাট দুখনত দেশসেৱাৰ অন্ততম আদৰ্শ এটা নিহিত হৈছে। ভাৰতৰ সুবিধাৰ্থাৎ প্ৰধান মন্ত্ৰী লালবাহাদুৰ শাস্ত্ৰীৰ মৃত্যু কৃষি শক্তিকাৰ ষষ্ঠ দশকত 'জয় জোৱান জয় কৃষাণ'-কণী যি সমদল-প্ৰচাৰ ধ্বনি শুনা গৈছিল, অধ্যাত অসমীয়া নাট্যকাৰৰ মৃত্যু প্ৰায় একুৰি বছৰৰ আগতে সেই ধ্বনি নিনাদিত হয়—“জয় নাঙলৰ জয়! জয় খেতিয়কৰ জয়! জয় ভাৰতৰ জয়!” ('মুক্তিৰ পথ')।

**বঙালী বিহু** ('৪০)—জীৱেশ্বৰ গোস্বামী—[ তিনি-অঙ্কীয় নাট; প্ৰকাশ-স্থল 'বাহী' ২৬শ বছৰ ৪২১ শব্দবাক্য ]।

**কানীয়ানীৰ সতীধৰ্ম** ('৩৯); লিখক? ইও এখন হাত্যদশাঙ্ক নাট।

**জোঁৰাই ভূত** [ ৰচনা ১৯৩৮ চন; খেমেলীয়া নাট ]—আধৰ কাকতী

### (iii) ঐতিহাসিক

**ৰজাৰ আগত লাচিত** ('২০)—সৰ্বেশ্বৰ কটকী [ 'চেতনা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪২ শক। চতুৰ্দশাঙ্কৰী ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক দৃশ্য ]। দৃশ্যটোত আহোম ৰজাই লাচিত বৰফুকনক শৰাইঘাটৰ বগজয় বাতৰিত সন্তোষ প্ৰকাশ কৰি শলাগনি জনাইছে।

**বীৰপুঞ্জা** [ '২০)—অতুল হাজৰিকা [ 'মিলন' ১৮৪৫ শক ]; লাচিত-ৰামসিংহৰ নাটকীয় কথোপকথন।

**বন্দীবিৰ** ('৩১)—অপূৰ্বকুমাৰ জুঞা। ঐতিহাসিক চুটি নাট।

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত অইন দুখন নাট 'কৃষ্ণকুমাৰী' আৰু 'মেঘাৰ সন্ধ্যা'।

**কৃষ্ণকুমাৰী** ('৩৫) ('আৱাহন' ১৮৫৭-৫৮ শক)—প্ৰভাত চন্দ্ৰ অধিকাৰী

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত 'কৃষ্ণকুমাৰী' পঞ্চাঙ্ক ঐতিহাসিক নাট। উদয়পুৰৰ ৰজা ভীমসিংহ; ৰাজ্যৰ ছবৰহা, কস্তানান-চিন্তা, শূন্ত ৰাজকোষ—এই জাহ্নব-বোগে তেওঁৰ দেহ-মন নিৰাশ-নিষ্পন্দন কৰি তুলিছে। তেওঁৰ গাভৰু কস্তা কৃষ্ণকুমাৰী। চন্দাৰং চৰ্গাৰ অজিতসিংহ আৰু মকৰাজ যানসিংহ কৃষ্ণাৰ পানি-প্ৰাণী

হৈ গুপ্ত বড়যন্ত্ৰত লিপ্ত। এদিন অভিনেত্ৰ কৃষ্ণাক ছুৰীৰে আহত কৰিবলৈ প্লোপন কৰ্ত্ত্বত প্ৰৱেশ কৰে; অৱশ্যে বাৰ্থ হৈ উলটিল। হৰিণাব মাংসই তাঁৰ কাল; কৃষ্ণাই উপায় নেপাই আত্মহত্যা কৰি শাস্তি-শয়ন লভিলে মাথোন। সংসাৰ-বিষ-মূৰ্কৰ কথা ছুঁৱনি ভীমসিংহৰ বচন-মাধ্যমত নাট্যকাৰে আৱৰ্ণমিতে নিজা মন্তব্যৰ প্ৰকাশ কৰিছে। এইমতে—“এয়েই সংসাৰ, দুৰ্বলৰ ওপৰত বলৱানৰ উৎপীড়ন, ভ্ৰাতৃৰ ওৰফে-ভলত অত্যাৰ। উপকাৰৰ প্ৰতিদান অপকাৰ।” গম্ভৰ মাজে মাজে অৱিত্ৰাকৰী হুন্দই ডবল তুলি বচনাক ঠায়ে ঠায়ে কাব্যিক ভঙ্গিমালৈ লৈ যায়। পৰিসংখ্যাত বিবাদাত্মক।

মেৱাৰ সন্ধ্যা ( '৩৭ )—বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা। মেৱাৰৰ মহাৰাণী ভীমসিংহ, তেওঁৰ পত্নী পদ্মিনী আৰু পদ্মিনীৰ আত্মীয় বিমলাক লৈ উদ্ভৱ হোৱা সুপ্ৰসিদ্ধ ঐতিহাসিক কাহিনীৰ চমৎকাৰ নাট্যৰূপ ‘মেৱাৰ সন্ধ্যা’ এখন মঞ্চ-সফল পঞ্চাৰ নাট। অগ্ৰকাশিত অৱস্থাত ইয়াৰ নাম আছিল ‘মেৱাৰ কেশৰী’। প্ৰকাশ মাধ্যম আন্তোপান্ত বৰ্ণিত গম্ভ আৰু স্তব্ধময় সঙ্গীত। অইন এখন পঞ্চাৰ নাট ‘বুদ্ধদেৱ’ ( '৪১ )ৰ লিখকো অইন বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা।

#### (iv) পৌৰাণিক

ভক্ত ( ১৯১৮ ) ; লব-কুশ ( ১৯১৮ )—অপূৰ্বকুমাৰ ভূঞা। ‘ভক্ত’ নামৰ দুই-অঙ্কীয় গম্ভ নাটখনিত “ভক্তাধীন ভগৱান” ভক্তি-শাস্ত্ৰৰ এই নীতিকৈ সাৰোগত কৰি, পৰ্বা নামেৰে সৰু ল’ৰা এটাই ভক্তি-মাহাত্ম্যত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনলাভ কেনেকৈ কৰিলে, তাকে দেখুওৱা হৈছে। এই একেটা সময়তে প্ৰকাশিত ভূঞাৰ অইনখন নাট ‘লব-কুশ’।

উৰলী উদ্ধাৰ ( '২০ )—ধনীৰাম দত্ত।

অসমীয়া প্ৰবচৰিত ( '২৫ )—সম্ভৱাম চৌধুৰী। ( ভগ্ন ? যুত্যা ১৯৩৮ খৃঃ ) কামৰূপৰ পাঠশালা অঞ্চলৰ তাহানিৰ বিশিষ্ট সমাজ-সেৱক, সাহিত্যিক। তেওঁৰ ‘প্ৰব-চৰিত’ যাত্ৰা-নাট আৰু থিয়েটাৰ-নাট দুয়ো বকমেই জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰি আহিছে। প্ৰতিবছৰে বিজয়া দশমীৰ দিনা চৌধুৰীৰ সোৱঁৰণী পাঠশালা-নিবাসীয়ে পালন কৰি আহিছে সভা, সমিতি, অভিনয়, নাট-প্ৰতিযোগিতা আদিৰ যোগেদি।

জ্যোপনীৰ বজ্জহৰণ ( '২৯ )—আনন্দকুমাৰ কটকী।

[ ‘চাৰি-অঙ্কীয় গম্ভ নাট ]

প্ৰহুয় ( '৩০ )—অজ্ঞাত প্ৰহুকাৰ। [ পৌৰাণিক কাহিনীক ভিত্তি কৰি লিখা অৱিত্ৰাকৰী নাট। ‘বাহী’ত প্ৰকাশ হৈছিল ১৮৫২ শক চৰ্ষ সংখ্যা ]।

ভীমাজুৰ ( '৩০ )—অগতচন্দ্ৰ চৌধুৰী।

নল-দময়ন্তী ( '৩১ )—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

বক্ৰবাহন— ( '৩৩ )—বানেশ্বৰ হাজৰিকা। [ পৌৰাণিক একাঙ্কিক ]

শ্ৰীকৃষ্ণ বাসকলি ( '৩৬ )—হৰকিশোৰ চৌধুৰী ভক্তিবিদ্যোদ।

[ শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱদেৱৰ আৰ্হিত ৰচিত গীতি-বহুল নাট ; দৃশ্য সংখ্যা আঠ, পুৰুষচৰিত্ৰ সাত, স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ ছয়। স্বত্বাধাৰ ভূমিকা আছে। শেষ দৃশ্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে গোপীসকলৰ আত্ম-বিলোপন দেখুওৱা হৈছে। নাটখনৰ স্থান অসমীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত ]।

গুৰু-দক্ষিণা ( '৩৮ )—অজিতুখাৰ হাজৰিকা।

[ অজুৰৰ ওচৰত জ্যোতিৰ্গাৰ দক্ষিণা-প্ৰাৰ্থনা বিষয়-বস্তু লৈ ৰচিত অমিত্ৰজ্ঞানবক একাক শিশুনাট। শিশু আৰু শিক্ষাৰ্থীৰ বাবে বিশেষ উপযোগী আৰু আদৰ্শাত্মক ]।

## প্ৰথম মহিলা নাট-ৰচয়িত্ৰী

আদিকবি ( '৩৮ )

চম্পাৱতী ( '৩৮ )

} মালৱিকা দেৱী

লৌকিক আৰু পৌৰাণিক আখ্যান-আধাৰত নিৰ্মিত 'আদিকবি' অসমীয়া ছদ্মছবি কবিৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰলৈ প্ৰথম অৱদান। সামাজিক নাট 'মিনতি' ( ১৯৫২ )ৰ ৰচয়িত্ৰী গোবালপাৰাৰ ৰাজলক্ষ্মী দাসক প্ৰথম মহিলা নাট-ৰচয়িত্ৰী বুলি এঠাইত কোৱা হৈছে [ ব্ৰ: 'নতুন অসমীয়া' ৩ মে ১৯৫৩ চন—'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ৰচনাত শ্ৰীমাসেই বোধকৰো প্ৰথম মহিলা হিচাপে কাপ-কাকত হাতত তুলি ললে' ]। কিন্তু '৩৮ চনৰ এই ৰচয়িত্ৰী গৰাকীলৈ চাই-মন্তব্যাধাৰ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। মালৱিকা দেৱীৰ বাসস্থান চাৰি দুৱাৰ অসম।

লৌকিক আখ্যান মতে বহুতকৰ দহুৱে প্ৰথমতে 'বাম' নাম উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰিছিল। পিছে নাৰদ মুনিৰ উপদেশ মতে অনৱৰত 'মৰা, মৰা' শব্দ উচ্চাৰণ কৰোতে কৰোতে, সেয়ে সময়ত 'বাম' নামলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ দহুৱাক বাম-মন্তৱীয়া কৰি তুলিলে আৰু সৰস্বতীৰ উপদেশ মতে স্থলীৰ্ণকাল তপস্তা কৰি তেওঁ কবি-প্ৰতিভা লাভ কৰিলে। একেবাহে বহুদিন তপস্তা-নিৰত হোৱা বাবে তেওঁৰ গাত উই-হাফলু ( "বন্ধীক" ) উদ্ভৱ হয় আৰু এয়ে তেওঁৰ 'বান্ধীকি' সংজ্ঞা লাভৰ হেতু। নাটখনৰ প্ৰথম দৃষ্টা অৰু এই লৌকিক আখ্যানতে আৱদ্ধ ৰাখি, তৃতীয় অঙ্কত বামায়ণী আখ্যানৰ আদি কাণ্ডৰ দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে—ব্যাধে 'ক্ৰৌঞ্চ-মিথুন'লৈ কাঁড় মাৰে আৰু বান্ধীকিৰ মুখৰ পৰা স্নাত্তৱিকতে ওলায়—"মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ভ্ৰমণমঃ" ইত্যাদি।

নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে কবিয়ে কৰা মায়া-ৰত্নাকৰ, মায়া-সুভগা ( ৰত্নাকৰ-পত্নী ) আদিৰ অৱতাৰণাত বামায়ণৰ মায়া-সীতাৰ প্ৰভাৱ অহুমান হয়। শেষ দৃশ্যত থকা ৰবিতা, সজীত, ছন্দ, মূৰ্ছনা আদি চৰিত্ৰাৱলী প্ৰতীক-ধৰ্মী। নাটখন প্ৰতীক-ধৰ্মী পৌৰাণিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব লাগিব।

১৯৫১ চনত প্ৰকাশিত বন শৰ্মাৰ ‘কবিতাৰ জন্ম’ আৰু ‘কবিতাৰ অক্ষৰ’ত অধিক কাব্যিক আৰু কলাত্মক ৰূপত এই নাটিকাখনৰেই এটি কণীৰ স্তব্ধ তাকি উঠা দেখা যায়।

মালৱিকা দেৱীৰ আইনখন নাট ‘চম্পাৱতী’ (‘৩৮’)।

তুৱেণৰ বৰাৰ ‘সিংহাসন’ (‘৩৯’)ত নাট্যকাৰে ত্ৰিকল্প-চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কণীৰ বেধাপাত কৰি অৰণ মৌলিকত্ব দেখুৱাইছে।

### (v) অনুবাদ-মূলক

ইংৰাজীৰ পৰা অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা আইন এখন নাট দয়ানন্দ বৰুৱাৰ ‘পৰাজয়’। ই গেল্‌ৱৰ্দি (Galsworthy)ৰ নাটকৰ ভাঙনি। বচনাৰ সময় অজ্ঞাত।

অসমৰ শিক্ষা বিভাগত আজীৱন চাকৰি কৰি থকা কুহুদেন্দ্ৰৰ বৰঠাকুৰে ১৯৩১ চনত ‘জুলিয়াচ চিজাৰ’ নামেৰে চেক্সপিয়েৰৰ এই নামৰ নাটকৰ আংশিক ভাঙনি কৰে। চেক্সপিয়েৰৰ পাঁচ-অক্টীয়া নাটক খনৰ মূৰৰ তিনিটা অঙ্কৰ মাজ ভাঙনি কৰা হৈছে। বাকী দুটা অঙ্কৰ সাৰাংশ ভাগ মাথোন দিয়া হৈছে। ভাঙনি-কৰোঁতাই কয় যে ব্যয়বাহুল্য হেতুকে তেওঁ এই কাম আধা কৰা অৱস্থাত পেলাই থব লগীয়াত পৰিল। এই ভাঙনিত ইংৰাজী নাটকৰ নাম-ধাম যেনে আছে তেনে ভাবেই ৰখা হৈছে; সৰহ অংশত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ গাঁথনিৰে নাট্যৰূপ বিকাশৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। বৰঠাকুৰে তেওঁৰ ‘চেক্সপিয়েৰ’ নামৰ কিতাপখনিত চেক্সপিয়েৰৰ কেবাখনি নাটকৰো ভাঙনি ছেগাচোৰাক। ভাবে দিবলৈ বস্ত্ৰ কৰিছে। বিশ্ব-বিশ্ৰুত মহামতি নাট্যকাৰজনৰ ৰখাসাধা পৰিচয় জনসমাজত যেনে তেনে মতে প্ৰচাৰ কৰাই শিক্ষাবিদ বৰঠাকুৰৰ আগ্ৰহ আছিল বুলি বুজিব পৰা যায়। অভাৱ আৰু অজ্ঞবিধাই হেঙাৰ নিদিয়া হলে, সম্ভৱ তেওঁৰ লেখনীৰ জৰিয়তেই চেক্সপিয়েৰ আমাৰ মাজত কাহানিবাই বহল ৰূপে দেখা দিলেইতেন। তেওঁৰ আইন এখন তিনি-অক্টীয়া নাট ‘ছোৰাব-বস্ত্ৰ’ (‘৩৮’)।

ৰমেশ্চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘মনালিচা’ (১৯৩৭) এই সময়ৰ এখন অদ্ভুত ধৰণৰ ৰূপান্তৰিত নাট। ‘মনালিচা’ (Manalica) নামৰ ইংৰাজী নাটকখনৰ লেখক স্পেইন-দেশীয় জেচিণ্টো বেনাভেণ্টে (Jacinto Benavente)। তেওঁৰ এই নাট-বচনাৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল যে কলাৰ বাবেই কলাৰ প্ৰয়োজন (Art for art’s sake)। অসমীয়া নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য এই যে ইয়াৰ ভাঙনিত লেখকে মূল নাটকৰ নাম-ধাম বা বিষয়-বস্তু কোনো পিনেই অৰুণো পৰিৱৰ্ত্তন কৰা নাই। ইয়াত মূল নাটৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱ বিৰাজ কৰিছে। ইংৰাজী নজনা মানুহে ইয়াক বুজিবলৈকে টান। পাতনিখনো (‘অৱতৰণিকা’) বঙালী ভাষাত লিখি অজ্ঞব্যৱহাৰে অসমীয়া ভাঙনি কেঁচি হতভী কৰাৰ উদ্দেশ্য বুজা নগল।

প্ৰত্যন্ত চক্ৰ শৰ্মাৰ ‘বাজনটী’ (১৯৩৯) শৃংখল-বিবৰ্চিত ‘মুচ্ছকটিকম্’ নামৰ সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। মূল সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰায়বোৰ বিষয়েই ইয়াত বৰ্ণিত হৈছে। বাজনটী বসন্তসেনাৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ নাটকখনৰ প্ৰধান মোহনীয় বিষয়। সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া অৰূপ ইয়াৰ আগতে একমাত্ৰ লখোদৰ বৰাই কৰিছিল—‘শকুন্তলা’। ‘বাজনটী’ শকাভ্যুদয় নহয়, ভাৰাভ্যুদয়হে।

#### (vi) অন্যান্য নাট্যকাৰ (‘৪০ চনৰ আশে-পাশে)

পম্পু সিংহ—পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ (‘৩৫), পাৰিজাত (‘৩৬), সাবিত্ৰী (‘৩৭)। ‘পাৰিজাত’ত আছে সাধনাত সিদ্ধি-লাভৰ এটা ৰূপক চিত্ৰ। নন্দন-কাননৰ পাৰিজাত পাবলৈ হলে সাধনা লাগে। এহাল আকুল প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই মিলনসাকো নিৰ্মাণৰ বাবে কিদৰে সাধনা কৰি শেষত সিদ্ধি লাভ কৰিলে তাৰেই নাট্যৰূপ ইয়াত দিয়া হৈছে। পাৰিজাত অভীক্ষিত সম্পদৰ প্ৰতীক। বাকী দুখন পৌৰাণিক পঞ্চাঙ্ক নাট। প্ৰকাশ বীতি সবল গদ্য।

বল্লকান্ত বৰকাকতী—অলকা। ই নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন এখন ক্ষুদ্ৰ ৰচনা।

#### গণেশ গগৈ (১৯১০—‘৩৮)

শকুনিৰ প্ৰতিশোধ (‘৩৯)

কাম্বোজী কুমাৰী (৩য় সংস্কৰণ ১৯৬৩)

জ্যেষ্ঠাৰ সতী, লাচিত (১) (গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড নাটিকা)।

‘পাপৰি’ৰ প্ৰশান্ত কবি গণেশ চক্ৰ গগৈ কনক চক্ৰ গগৈ ই-এ-চিৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ, বুৰঞ্জী-বিখ্যাত পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঁইৰ বংশধৰ। ‘২৬ চনত প্ৰবেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ, কিছুদিন গুৱাহাটীত আৰু কিছুদিন কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ত উচ্চ শিক্ষা লৈ, পিতাকৰ মৃত্যুত গগৈয়ে ঘৰলৈ উলটি আহিবলগীয়া হ’ল; ইয়াতেই তেওঁৰ কলেজীয়া শিক্ষা-লাভ-পথত হেঙাৰ পৰিল। অসমৰ দুৰ্ভাগ্য, তেনেই চেঙেলীয়া (মাত্ৰ একুৰি আঠ বছৰ) বয়সতে তেওঁ সংসাৰ ত্যাগ কৰি গুচি গ’ল। তেওঁ বিষয়ে এজন কবি আৰু নাট্যকাৰ, সেইদৰে এজন হৃদয়ক অভিনেতা, খেলুৱৈ আৰু চিকাৰীও আছিল। ‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’ আৰু ‘কাম্বোজী কুমাৰী’ নামৰ নাট দুখন অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ অন্ততম সোণমণি। প্ৰথমখন ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-মিশ্ৰিত তিনি-অঙ্কীয়া গদ্য নাট; দ্বিতীয়খন চাৰি-অঙ্কীয়া-গদ্যময় কাব্যনন্দ নাট।

‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’ত শকুনিয়েই মূল চৰিত্ৰ। ইয়াৰ আগত বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘পাৰ্শ্ব-সাধৰি’ (ৰচনা ১৯৩১, প্ৰকাশ ‘৩৩) আৰু অতুল হাজৰিকাৰ ‘হুককেজ’ (‘৩৬) নাটতো এই চৰিত্ৰ আছে, কিন্তু পাৰ্শ্ব-চৰিত্ৰ ৰূপেহে। গগৈৰ নাটত শকুনি কেৱল দুৰ্য্যোধন বজাৰ সত্ততে কুমন্তপাকাৰী কালসৰ্প ৰোমায়েক জনেই নহয়, এজন ‘বীনহীন



অৱসেৱী”। তেওঁৰ দোষতেই কোঁৱৰবংশ ধ্বংস হ’ল বুলি সকলোৱেই তেওঁৰ ওপৰত দোষৰ চেকা পেলায়। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণ “পূৰ্ণব্ৰত ভগৱান” হৈও যে কোঁৱৰৰ বিপক্ষে কপটীচৰণ কৰিলে, তাৰ তু লয় কোনে? শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া এই বিষয়ে তেওঁক ঘোৰাঘোণ কৰে, শকুনিৰে নিৰ্ভীকভাৱে উত্তৰ দি কৃষ্ণৰ মুখৰ মাত বন্ধ কৰিলে—“শকুনিৰ মূৰৰ ওপৰত ভাবত বুদ্ধৰ সকলো দোষ, সকলো কলঙ্ক পেলাই দি অগতিৰ পতি ত্ৰিভুগু-পতি ভগৱান কৃষ্ণই যেতিয়া দোষৰ হাত সাৰিব পাৰিছে, সেই শকুনি সামান্য শকুনি নহয়! তাৰ জীৱন ধন্ত, জনমো ধন্ত, আৰু সেই জীৱনৰ গৰাকী তুমি, তুমি বহুপতি, মোৰ ধন্তবাদ গ্ৰহণ কৰা” (৩য় অঃ ২য় দৃঃ)। কোঁৱৰৰ গোঁৱৰ বুলিয়াই হৈ প’ল কেৱল প্ৰতিহিংসা-পৰামৰ্শ শকুনিৰ দোষতেই নহয়।

কান্দীৰ কুমাৰী—প্ৰাগ্জ্যোতিষপুৰ-অধিপতি বিজয়সিংহৰ পুত্ৰ অনঙ্গই কান্দীৰ-অধিপতি বিজয়সিংহৰ ভনীয়েক কমলাক ভাল পায়। কিন্তু মন্ত্ৰীপুত্ৰ অনঙ্গও কমলাৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী। কমলাক কেন্দ্ৰ কৰি উদ্ভাবনা কৰা এই প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজতেই নাট্য দেখা পোৱা যায়। উভয় ৰাজ্যৰ মাজত ধৈয়ানধৈৱা বণৰ তাণ্ডব লীলা চলিল। শেষত বিজয়-সিংহই বাধ্যত পৰি অনঙ্গলৈ কান্দীৰ কুমাৰী কমলাক আগবঢ়ালে; কিন্তু অনঙ্গই পিতাকৰ মৃত্যু হোৱা বাবে কুমাৰীক গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি, বেজাৰৰ হৃদয়িতা পেলায়। কমলাৰ হাতৰ বৰণ-মালা মাটিত সৰি পৰে। বাহিৰ ফলত বাধা পৰা দেখি সকলো হতাশ হয়।

নাটখনিত বিবহ-বিধুৱা কমলাৰ চৰিত্ৰত কৰণ বসব আধাৰ স্থাপিত হৈছে। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ঐতিহাসিক নাট আমাৰ সাহিত্যত অভূত হাজৰিকাৰ কনৌজ কুঁৱৰী, পঞ্জিকান্দিৰ ‘গুলেনাৰ’কে আদি কৰি কেবাখনো আছে যদিও, কাল্পনিক কান্দীৰ-কুমাৰী এগৰাকীৰ সৈতে অসমীয়া কাল্পনিক ৰাজকুমাৰ এজনৰ প্ৰণয়-চিত্ৰ-অঙ্কন-গ্ৰচেটা এয়ে প্ৰথম।

### কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱা ( ১৯০২ — )

গুড্-নাইট চাব ( ১৯৪৬ )	বৰষাডী ( '৪২ )
লিমিটেড্ কোম্পানী ( ১৯৪৬ )	এশ দহ ধাৰা ( '৫০ )
তীৰ্থযাত্ৰী ( ১৯৪৬ )	উনৈশ শ সাতজিৰ ( '৫০ )
সভাসদৰ নাচ ( ? )	
চক্ৰচৰ্ছা সজ্জাৰ সভাপতি নিৰ্বাচন ( ? )	
ছশ এটকা গ’ল ( ? )	

কেৱল খেয়েলীয়া নাট্যবসন্তে বুৰ পৈ থকা নাট্যকাৰ আমাৰ সাহিত্যত নিচেই কম। কুমুদ বৰুৱা এই ক্ষেত্ৰৰ নিপুণ লিখক। সমাজক বিজ্ঞপ ৰাজ-ৰাণেৰে থকাবকা কৰি তাকে হাত বসব নিজৰা বোৱাই মাজ্জৰ বন তুলাব পৰা ওপৰেই তেওঁৰ নাটসমূহৰ প্ৰধান ধৰ্ম। তেওঁৰ ৰচনাত অলৌকিক বা অস্বাভাৱ চিত্ৰৰ প্ৰাধান্য নাই। দিনে-নিশাই

আমাৰ চকুৰ আগত তাই হ'বা হাঁহি উঠা সামাজিক কথা কাণুবোৰেই তেওঁৰ নাট্য-বাজিৰ মূল উপাদান।

কুম্ভ বকৰাৰ ঘৰ ঘোৰহাটৰ সৰ্বহঁতৰ দাঁত। তেওঁৰ প্ৰধান ব্যৱসায় ভাৰতীয় জীৱন-বীমা কোম্পানীৰ এজেকি। কিন্তু লগতে সৰুৰে পৰা পুথিৰচনা কৰা অভ্যাস এটা পুৰুষাত্মকৰে আয়ত্ত কৰিছে। তেওঁ গায়ক আৰু অভিনেতাও। ১৯৩৪ চনত তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা 'বাঙলি' নামৰ খুহুতীয়া গীতৰ পুথি এখন প্ৰকাশ হয়। এসময়ত তেওঁ 'হিজ মাঠাৰ্চ ডৱ' কোম্পানীত মিত্ৰদেৱ মহন্ত আদি শিল্পীৰ সৈতে কিছুমান গীত আৰু 'হুচৰি', 'বৰবলি' আদি কেইখনমান কবিকা 'বেকৰ্ড' কৰে।

গুড্‌ লাৰ্ছট চাব—'৪৬ চনত প্ৰকাশ; কিন্তু '৩৯ চনত ঘোৰহাট থিয়েটাৰত হাতে লিখা অৱস্থাত অভিনীত হয়। ইয়াৰ বিষয় বস্তুত আছে একেটা ভাষাৰহতে বাস কৰা কেৰাৰকৰ ব্যৱসায়ী লোক, যেনে, ডাক্তৰ, কবিবাজ, বৈজ্ঞানিক, জ্যোতিষী, এজেক্ট প্ৰভৃতি। ভদ্ৰতাৰ মুখা শিদ্ধি সমাজত অবাধে মইবৰ ভাব দেখুওৱা কেউজনৰে কাৰতি উলঙাই নাট্যকাৰে সমাজৰ বহুকাণী ব্যক্তি গোটাচেৰেকৰ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰিছে।

লিমিটেড্‌ কোম্পানী—ইয়াত ধৰা চৰিত্ৰাৱলীৰ নামাকৰণেই তেওঁলোকৰ কাৰ্য্যাবলীৰ পৰিচায়ক, যেনে, বুদ্ধিবাম, ঠগীবাম, ফাঁকিবাম, লোভবাম, এই চতুৰ্মুৰ্ত্তিৰ মূখ প্ৰচেষ্টাত লিমিটেড্‌ কোম্পানী গঠিত হ'ল। শেষত সমবায় ব্যৱসায়ৰ কি অৱস্থা হ'ল, অংশীদাৰ মহাশয় কেইজনৰ নাম কেইটালৈ মন কৰিলেই পৰিশামটো ওলাই পৰিব।

তীৰ্থযাত্ৰী—সমাজত সাধুৰেশ ধৰা অসাধুৰ অভাৱ নাই। কিন্তু সং পালে নীলবৰদীয়া শিয়ালটোৱে হোৱা দিবই। এনে এটা কোড়কপূৰ্ণ বিষয়েই নাটখনৰ পূৰ্ণপট।

বৰযাত্ৰী—মাহুহে মাহুহৰ মাজত মিছা ভেম দেখুৱাই বৰাই কৰি ভাল পায়, নিজৰ সাত পাচি দোৰ ঢাকি পৰৰ এটি ছিক্ৰকে লৈ সাত ভাল মাৰি গোঁৱৰ বোধ কৰে। এনে এখন সমাজকে নাট্যকাৰে বিক্ৰপ কৰি মাহুহৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছে।

এশ দহ বাৰা—তিনি অসীয়া চুটি খেমেলীয়া নাট। প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫০ চন। ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ প্ৰথম কেই বছৰমান ঘোৰহাটৰ আশেপাশে বৰকৈ চুৰি হয়। থান্ধাৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়টো চোৰ ধৰি পোনেই 'এশ দহ বাৰা'ত পেলাই বিচাৰৰ বাবে আদালতলৈ চালান দিয়ে। আদালতী নামৰ বুঢ়ী এজনীয়েও তাইৰ এবীয়া কাণোৰ চুৰি হ'ল বুলি গোচৰ দিছিল। আদালতত বিচাৰ হ'ল। বিচাৰত তাই বিধিনিষেধ কৰা ক'লে, সেয়ে দাঁটিখনিৰ হাতবগৰ মূল উপাদান।

উজ্জৈ আৰু জাডজিৰ—ইয়াৰ বিষয়বস্তু হ'ল চাকৰিৰাল কিছুমানৰ 'কুসল' নোলা পদ, 'কি কিং ইংৰাজী বিজ্ঞা' শিকিয়েই ভেমত শুকনি পৰা 'ভেকাৰ মইবৰ ভাৰ প্ৰকাশ' ইত্যাদি।

### ককপাখৰ বকৰা—( ১৯০৫ )

নীতা ( ১৯০৭ )      বয়াকৰ ( '৪৭ )      বায়বাহাৰ ( ? )  
মিলিটেৰী প্ৰেছ ( '৪০ )      বহু মাটৰ গৰু ( '৪২ )      সোণৰ ঘেৰনি ( ? )  
প্ৰজাপতি ( ? )

'মালক', 'মালিকা', প্ৰভৃতিৰ লেখক কবি-সাহিত্যিক ককপাখৰ বকৰা ওপৰত উল্লেখ কৰা গুৰু-লঘু কেবাখন নাট-নাটিকাৰো আখ্যাজীৱী লেখক। 'নীতা', বায়বাহাৰ-বিষয়ক গভ-পত্ৰ মিহলি তিনি-অকীয়া পৌৰাণিক নাট।

### হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

ভোজবাজ ( '৩৩ ; পৌৰাণিক দুই-অকীয়া নাট ),  
বীৰ চুড়াৰণি ( ? খেমেলীয়া একাঙ্কিকা )  
বৰ ডেকা ( '৩৩ ; খেমেলীয়া নাট )

[ তিনিওখন লেখকৰ 'আবুস্তি আভাস'ত সন্নিবিষ্ট; 'বৰডেকা'ৰ ১ম দৃষ্ট 'আবুস্তি আভাস'ত, বাকীখিনি 'হাঁহি-ঘেৰালি'ত সন্নিবিষ্ট ]

বয়সী-খক্তি ( প্ৰথম প্ৰকাশ 'আবাহন' ১৮৫৭ শক; ২য় প্ৰকাশ পুৰি আকাৰত '৬৫ খৃঃ; পঞ্চাৰ সামাজিক নাট )

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ( 'আবাহন ১৮৫৯ শক ১০ম সংখ্যা; সামাজিক নাট )  
গ'ৰু বিহু ( '৬২ ; 'আবাহন' ১৮৬১ শক ৪ৰ্থ সংখ্যা )  
জাগ্ৰত দেৱতা ( '৬২ ; 'আবাহন' ১৮৬১ শক ১০ম সংখ্যা )  
সোণৰ বঁটা ( '৪১ ; 'জয়ন্তী' ১৮৬৩ শক ১ম সংখ্যা )  
অষ্টমীত বিসৰ্জন ( '৪১ ; 'জয়ন্তী' ১৮৬৩ শক পূজা-সংখ্যা )  
হুৰ মিলিল ( '৪২ ; 'বাহী' ১৮৬৪ শক বিহু-সংখ্যা )  
বক্তি ( '৪২ ; 'উন্নয়ন' ১৮৭১ শক )  
ওৰণি ( '৫৫ ; 'বৰদৈটিলা' ১৮৭৭ শক ২৪শ ভাগ )  
বগা গাহৰি ( '৫৫ ; 'সন্দিকৈ কলেজ আলোচনী', '৫৫ চন )  
জোৰোবা বাৰি গা ধোৱক ( '৫৬ ; 'বৰদৈটিলা' ১৮৭৮ শক )

[ 'অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত'ৰ পৰা 'জোৰোবা বাৰি গা ধোৱক' পৰ্য্যন্ত এই লেখকৰ নাট 'এক অকীয়া নাটৰ শব্দাই'ত সন্নিবিষ্ট ]

কুপুৰ ( '৬৮ ; তিনি-অকীয়া সামাজিক নাট )  
কৰ্মবীৰ ( '৬৮ ; তিনি-অকীয়া পৌৰাণিক নাট )  
প্ৰহু বীৰ ( '৬৯ ; খেমেলীয়া নাট )

পত্নিৰ সাক্ষৰ

অতি

বক-সাক্ষৰ

সত্যৰ সাক্ষৰ

নিৰাশৰ সাক্ষৰ

আজিৰ ইয়াকত

এই লেখকৰ নাট লেখকৰ  
'এক অকীয়া নাট-বাহী'  
( ১ম ভাগ ) ত সন্নিবিষ্ট  
( প্ৰকাশ '৫৫ চন )

গ্ৰন্থমেধ-বজ্জ ( '৩৮ ; 'আত্মাহন' ২য় বছৰ )

বিহুৰ গামোচা ( '৪০ ; 'বৰদৈচিলা' '৪০ চন )

আবিষ্কাৰ ( '৪২ ; শুবাহাটী অনাৰ্ভাৰ কেন্দ্ৰ যোগে প্ৰচাৰিত—'৪২ চনৰ ১২ এপ্ৰিলত প্ৰথম প্ৰচাৰ ; পিছত একাধিক বাৰ )

'৪৩ চনত চোৰ ( '৫০ ; 'বৰদৈচিলা', '৫০ চন )

মিষ্টাৰ চিকৰা ( '৫০ ; 'সন্মিতৈ কলেজ আলোচনী', '৫০ চন )

১৯৫৫ চন ( '৫৫ )

[ 'গ্ৰন্থমেধ-বজ্জ'ৰ পৰা '১৯৫৫' চন' পৰ্য্যন্ত এই ছখন 'এক অসমীয়া নাট-মালা' ( ২য় ভাগ )ত সন্নিবিষ্ট ( প্ৰকাশ '৫৫ চন ) ]

কোনো ইহিলে ( '৬৫ ; শুবাহাটী অনাৰ্ভাৰ কেন্দ্ৰ যোগে প্ৰচাৰিত ; প্ৰথম প্ৰচাৰ ইং ৮-১১-৬৬ ; ইয়াৰ পিছত একাধিকবাৰ )

আখা-কেঁচেলুৰা ( '৬৫ )

[ শেষৰ একাধিক ছখন 'এক অসমীয়া নাট-মালা' ( ৩য় ভাগ )ত সন্নিবিষ্ট ; প্ৰকাশ '৬৫ চন ]।

এই তালিকাত থকা পৌৰাণিক নাট 'ভোজবাজ' আৰু 'কৰ্ণবীৰ'ত বান্ধে বাকীবোৰ নাটত হান্স-বাল্ফ অথবা গহীন ভাবত সমাজৰ বিভিন্ন ৰূপ চিত্ৰিত হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত 'সোণৰ বটা', 'বন্তি', 'বগা গাহৰি', 'মিষ্টাৰ চিকৰা' প্ৰতীক-ধৰ্মী ; শেষৰ ছখনত পত্ন-চৰিত্ৰত প্ৰতীক-ধৰ্মিতা আছে। 'কৰ্ণবীৰ'ত শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰত কিঞ্চিৎ ব্যঙ্গ্য আৰোপ কৰি কৰ্ণৰ চৰিত্ৰত মহত্ব প্ৰদান-প্ৰদাস পৰিলক্ষণীয়। প্ৰসঙ্গক্ৰমে গণেশ গগৈৰ 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ' আৰু কুন্তলৰ বৰাৰ 'সিংহাসন'ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰ তুলনীয়। একমাত্ৰ 'ৰমণী-শক্তি'ত বাহিৰে প্ৰায়বোৰ নাট শৃংখা-বস বৰ্জিত ; শ্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্যত থুব কম।

### (vii) অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী ( ১৯২০-৩০ খৃঃ )

(১) জিলমিল ( ১৯২১ )

(৬) নিবোকা বজা ( '২৩ )

(২) শ্ৰীমতী ( ১৯২১ )

(৭) হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে ( '২৪ )

(৩) অশ্ব-নদী ( ১৯২১ )

(৮) মাহী আই ( ? )

(৪) কল্পিণী-হৰণ ( ? )

(৯) অজ্ঞাতবাস ( পৌৰাণিক )

(৫) কানীয়া কদৰ্ ( ? )

(১০) শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ( পৌৰাণিক )

প্ৰথম সাতখনৰ লেখক মিজদেৱ মহন্ত ; শেষৰ তিনিখনৰ গোপালচন্দ্ৰ বৰা। মহন্তৰ নাটবোৰ 'বোৰহাট থিয়েটাৰ' আৰু বৰাৰবোৰ 'নগাৰ্ভ নাট্য থিয়েটাৰ'ত অভিনীত হৈছিল। 'কানীয়া কদৰ্'ৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্য অসমত কানি-নিবাৰণ-অভিযান। 'অজ্ঞাতবাস' অসমীয়া নাটৰ আলমত বৰ্জিত।

( ১৯৩০—৪০ খৃঃ )

শিৱাজী ( ঐতিহাসিক )—উপেন্দ্ৰ শৰ্মা।

[ ছয়-অঙ্কীয়া নাট ; ১৯৩১ চনত মঞ্চলট্টন নাট্য মন্দিৰত অভিনীত ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১ ]

অজামিল ( পৌৰাণিক )? [ দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে 'দেবদাৰ্জ একতা মন্দিৰ'ত ১৯৩১ চনত অভিনীত। এই অভিনয়ত সকলো ভাৱবীয়াই খৰুৰ কাপোৰ পৰিধান কৰিছিল ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১ ]

মহাৰাষ্ট্ৰ—? [ ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি নাট্য মন্দিৰত দুৰ্গাপূজাত অভিনীত ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ৭-১১-৩১ ]

গ্ৰীচ কুমাৰী—? [ অভিনয় স্থান—ডিব্ৰুগড় নাট্য মন্দিৰ ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ৪-১২-৩১ ]

বিজিয়া—বলৰাম পাঠক [ মঞ্চলট্টনত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে অভিনীত ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১ ]

জয়ন্তী কুমাৰী—জীৱকান্ত গগৈ [ মৰাণ নাট্য মন্দিৰত ১৯৩২ চনত অভিনীত। দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ২২-১০-৩২ ]

কলিয়ন ( ধেমেলীয়া )—কণীধৰ দত্ত

গোপাল-দামোদৰ „ —বজ্জনী শৰ্মা

বহুদৈ লিগিৰী ( ঐতিহাসিক )—বেদনাথ বৰঠাকুৰ

বীৰপুত্ৰ [ সামাজিক ( প্ৰকাশ ১৯৬৪ ) ]—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[ শেষৰ চাৰিখন নাটিকা নাট্য মন্দিৰত অভিনীত। 'বহুদৈ লিগিৰী' নাট এই নামৰ উপস্তাসৰ পটভূমিত ৰচিত ; ঔপস্তাসিক বজ্জনী বৰদলৈ। 'বীৰপুত্ৰ' নাটিকা হাইস্কুলৰ 'জুনিয়ৰ বেড্ জ্ৰচ্ চচাইটি'ৰ ছাত্ৰ সকলৰ দ্বাৰা একাধিক বাৰ অভিনীত। ইয়াত ছোৱা টিকট-বিক্ৰীৰ ধনেৰে এই অছৰ্ভানৰ আৰ্থিক পুজি টনকিয়াল কৰা হয় ]।

শ্ৰমন্ত মণি ?

বোপ-বিয়েপ ?

কালাপাহাৰ ( অজ্ঞান )

বাগ্ৰাণ্ড

বিজয়-বসন্ত

ভাৰুৰ পণ্ডিত

চাৰ্জাহান

জলিতাৰিডা

}

}

'বোৰহাট থিয়েটাৰ'ত

১৯৩৭ চনত অভিনীত।

কেউখন নাট 'কোহিলুৰ

অপেৰা পাৰ্টি'ৰ দ্বাৰা

নাটিকা নাট্য মন্দিৰ

আৰু আন্তান্ত ঠাইত

বহুবাৰ অভিনীত।

[ অভিনয়বোৰ এই গ্ৰন্থ-লেখকৰ প্ৰত্যক্ষ।

হাৱীৰ সিংহ ( ঐতিহাসিক )—উমেশ বৰদলৈ [ 'অসম সাহিত্য সভা' উপলক্ষে ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত ]

সমাজ ( সামাজিক )—গোপাল বৰা [নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত]

তলত নাম দিয়া নাট কেইখন 'গোবালপৰীয়া বাইজৰ সাহিত্য-চৰ্চা'-শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাত প্ৰকাশিত হৈছিল [ ত্ৰঃ 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪২-৫০ খক ] :—

শত্ৰু-বিজয়—গোবিন্দপ্ৰসাদ পাটগিৰি কামতেশ্বৰ—সুশীল কুমাৰ চক্ৰবৰ্তী

মাজিত সিংহ—মলিন চন্দ্ৰ বৰা শ্ৰীশত্ৰুদেৱ " "

শান্তি-ভঙ্গ— " " নল-দময়ন্তী ভ্ৰামাচৰণ দাস

শ্ৰমন্ত-হৰণ—( অসমীয়া-বঙালী )—পদ্মলোচন দিহিদাৰ

—[ 'মাজিত সিংহ'ৰ বিষয়-বস্তু অসমৰ বৰ ভূ-ইকঁপ ]

ইয়াৰ উপৰিও এই কালছোৱাৰ মঞ্চ-সফল অন্যান্য নাট—

টিপু চুলতান	পৃথীৰাজ	সীতা	হৰজাহান
কৰ্ণাজুঁন	বাজীৰাও	ভীষ্ম	মোগল বিজয়
মীৰকাছিম	বাণাপ্ৰতাপ	ডাক্ষৰ পণ্ডিত	উমা

## সত্য (সবকৰ সচন্দ্ৰন পুৰাণজলি)

( ১৯৪০ চন অথবা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰ পৰা ১৯৬৭ পৰ্য্যন্ত )

(ক) পৰিৱেশ আৰু বচনা-শৈলীৰ পৰিৱৰ্ত্তনৰ প্ৰধান ক্ষেত্ৰ—বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশক মানব পৰাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত স্বাধীনতাৰ বীজ ছুট-চাৰিটাকৈ সোমাব ধৰিছিল। দেশ স্বাধীন হোৱাৰ লগে লগে সেয়ে ক্ৰমান্বয়ে ব্যাপক হৈ আহিল। পৰাধীনতাৰ কবলত অতদিনে পেপুৰা লাগি থকা মাজুৰ তহু-মন ক্ৰমান্বয়ে উলাহ-আনন্দত নাচি-বাগি জাগি উঠিল। স্বাধীনতাৰ বিজয় গোঁবৰ-সূচক জিৱক পতাকাই স্থপ্ত মানসিক প্ৰস্তুতিবোৰ দীপ্ত কৰি তুলিলে। পৰিণতিত, অতদিনে ইতিহাসৰ পাঁতত লেপেত থাই থকা অসমৰ চিৰস্থম্ব-চিৰসমীৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ লুপ্ত প্ৰায় কাহিনীবোৰলৈ নাট্যকাৰসকল দৃষ্টি পৰিল। [ 'লাচিত বৰফুকন', 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন', 'কুশল কোঁৱৰ', '১৮৫৭', 'টিকেন্দ্ৰজিৎ', প্ৰভৃতি এই শ্ৰেণীৰ উৎকৃষ্ট অৱদান ]।

চীন ভাৰত, পাক-ভাৰত সংঘৰ্ষৰ সময়ত ভাৰত-বিখ্যাত অসমীয়া সঙ্গীত-শিল্পী হুবসাধক ভূপেন হাজৰিকা প্ৰমুখ্যে কেবাগৰাকী কবি-সাহিত্যিক-সঙ্গীতজ্ঞৰ অৱদান উল্লেখ-যোগ্য। স্বকৰ্ত্ত গায়ক হাজৰিকাই স্বমধুৰ সঙ্গীত-মাধ্যমত কাষে সীমান্তত মৃত-মোঁন-শত জোৱানৰ প্ৰতি কত শত "অশ্ৰু অঞ্জলি" ৰাচিলে! কত কবি-সাহিত্য-সেৱীয়ে কবিতাৰ অৰ্থা প্ৰদান কৰিলে। এইদৰে নতুন দিশৰ নতুন আলম-সম্ভাৰ নাট্যকাৰসকল লোভনীয় সম্পদ হৈ পৰিল। স্বাধীনতা-যুগত কলা-কৃষ্টি-সাহিত্য প্ৰচাৰ-অনুষ্ঠান ভালেমান হৈ উঠিল, যেনে, গুৱাহাটীত অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপিত হ'ল, কথা-ছবিৰ সংখ্যা বাঢ়িল, কথা-ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে অসমৰ স্বকীয়া ইন্ডিও নিৰ্মাণ হ'ল। ইয়াৰ উপৰিও, কলা-কৃষ্টি-মূলক অলেখ সম্বই নিজৰ ভিতৰতে নাট লিখি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰিব ধৰিলে, জাম্যমাণ বাজাদল, বিয়েটাৰ দলৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল; আলোচনী, সংবাদ-পত্ৰ আদিয়েও সংবাদৰ লগতে সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ বিহা কৰিব ধৰিলে। সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ এনেবোৰ বাৰ্গই স্বাভাৱিকতে বিবিধ নাট-বচনাৰ প্ৰেৰণা যোগালে। চিটি নাট আৰু একাকিকাব সংখ্যাও এই কালছোৱাতেই প্ৰচুৰ।

(খ) চকুত-লগা পৰিৱৰ্ত্তন লক্ষ্য—[ আকৃতি-গত ] আদিকৰ পিনবপৰা চালে দেখা যায়, অন্ধকৈ নাটৰ বাহিৰে এই যুগৰ প্ৰায়বোৰ মৌলিক নাটেই পূৰ্ববৰ্ত্তী নাটতকৈ চুটি।

আকৃতিত চুটি হলেও, কাৰ্য্য-বহুল হোৱা বাবে, তালেমান নাটৰ অভিনয়ত আপেক্ষিক ভাবে স্বীকৃত সময় লাগে।

নাট্যাৱলীৰ বিভাগ-সংখ্যা ক্ৰমাৱয়ে হ্ৰাস পাব ধৰিলে। পূৰ্ব প্ৰচলিত অঙ্ক-বিভাগ, অঙ্কহৰ্ত্তী দৃষ্ট-বিভাগ, দৃষ্টাঙ্কহৰ্ত্তী 'পট-পৰিৱৰ্ত্তন', 'প্ৰস্তাৱনা' আদি লুপ্ত-প্ৰায় হ'ল। গল্প-উপস্থাপন আদিৰ দৰে বিষয়-ভেদ বা অৱস্থা-ভেদ অঙ্কসবি নাট্যবিভাগ-পদ্ধতি হ'ব ধৰিলে। কোনো কোনো নাটত 'দৃষ্ট'-বিভাগে অঙ্ক-বিভাগৰ স্থান ললে, কোনো কোনো নাটত দৃষ্ট বিহীন 'অঙ্ক' কেইটামানৰ মাথোন সংযোজন হ'ল; কোনো কোনো নাটত 'অঙ্ক' বা 'দৃষ্ট'ৰ বদলি কেৱল 'পৰিস্থিতি' বা বিষয়-গত নামাকৰণ হ'ব ধৰিলে। [ঔঃ—যুগল দাসৰ '১৮৫৭' নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন'ৰ বিভাগবোৰ বিষয়-গত, যেনে—'বজা-মৈদাম', 'সন্ধান', 'কাঁচী' আদি; সেইদৰে লক্ষী দত্তৰ 'মুক্তিৰ অভিযান'ৰ বিভাগবোৰ 'বিজ্ঞাট', 'স্বপ্নপাত', 'সংকল্প' আদি]।

কিছুমান নাট একেবাৰে বিভাগ-বৰ্জিত হৈ একেটা পৰিস্থিতিতে সমাপ্ত হোৱা দেখা যায় [ঔঃ বীণা বৰুৱাৰ 'এবেলাৰ নাট', প্ৰেমধৰ দত্তৰ 'সাধু', 'অজীকাৰ' প্ৰভৃতি]।

স্বীকৃত আমনি-লগা স্বগতঃ উক্তি প্ৰায়েই লোপ পালে।

স্থান-কাল-পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা ৰূপে মাইক্ আদিৰ যোগেদি নেপথ্য-ভাষণ, সূত্ৰধাৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে 'ঘোষক' প্ৰভৃতিৰ অৱতাৰণা হ'ব ধৰিলে।

নাট্যাৱলীত অভিনয়-নিৰ্দেশ সমূহে কোনো কোনো ঠাইত কথা-ছবি-শৈলী অঙ্কৰণ কৰা দেখা যায়। [দৈৱ তালুকদাৰ', 'প্ৰবীণ ফুকন', 'সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা' প্ৰভৃতিৰ নাট্যশৈলী ঔঃ]

মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ মাত্ৰাধিক্য ক্ৰমাৱয়ে চকুত লগা হ'ল। ইয়াত ইব'চেন প্ৰভৃতি নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ অল্পমেয় [সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী, প্ৰবীণ ফুকন, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাট্যাৱলী ঔঃ]।

মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ ব্যৱধান অৰ্থাৎ অভিনয়-শিল্পী আৰু দৰ্শকবৃন্দৰ ব্যৱধান ক্ৰমাৱয়ে হ্ৰাসীকৰণ কৰাৰ প্ৰয়াসো দুই-এখন নাটত চকুত পৰে। ই এপিনে অজীয়া নাট্যাভিনয় ভাওনাৰ, অইন পিনে পাশ্চাত্য নাট্যাভিনয় দুই-এখনৰ আংশিক প্ৰভাৱ।

নাটত সঙ্গীতাংশও ক্ৰমাৱয়ে লুপ্তপ্ৰায় হৈ আহিল। পূৰ্বৱৰ্ত্তী নাটত আৱেগ-মূৰ্ত্তত ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ যোগেদি সঙ্গীত-পৰিৱেশণ কৰাৰ উপৰিও, অগ্ৰসৰী, কিয়ৎ-কিয়তী, গন্ধৰ্ব বালক-বালিকা আদি নানা উপকৰণ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি সঙ্গীত-মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ যি এটা অপৰিহাৰ্য্য-প্ৰায় বীতি প্ৰচলিত আছিল, সি এই যুগত প্ৰায় উঠি গ'ল। স্বকীয়া ধৰণৰ সঙ্গীতপূৰ্ণ নৃত্যনাট, সঙ্গীতালোচ্য আদিৰ কথা বাদ দি, সাধাৰণ মঞ্চ-নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ বিৰল।



[প্ৰকৃতি-গত]—প্ৰাক-স্বাধীনতা যুগত 'ঐতিহাসিক চৰিত্ৰই' ঠায়ে ঠায়ে পৌৰাণিক বোল লৈ দেখা দিছিল; স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল লৌকিক, আৰু বাস্তৱ।

[গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটত জয়মতী সাক্ষাৎ সীতা, সাৱিত্ৰী; কিন্তু 'মণিৰাম দেৱান'ত দেৱান-পত্নী ছমলী একেৰাৰে আজিৰ দিনৰ দ্বিৰোভা। সেইদৰে সুনেন শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ'ত কুশল-পত্নী প্ৰভাবতী কোঁৱৰ স্বৰ্গীয় খহিদ কোঁৱৰৰ জীৱিতা স্ত্ৰী ("সত্য চানেকি"—নাট্যকাৰৰ ভাষাত)]

প্ৰাক-স্বাধীনতা-যুগত চাহাব-চৰিত্ৰবোৰৰ আগত অসমীয়া চৰিত্ৰৰ কেৱল যি হীনাশ্ৰু মনোভাৱ একোটাহে দেখুওৱা হৈছিল, স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল শৌৰ্য-বীৰ্য-দীপ্ত, উচ্চ আৰু উজ্জল। [ 'মহৰী' নাটত যি: কন্, চাহাবৰ আগত ভাবিৰাম মহৰী, 'গাওঁবুঢ়া' নাটত যি: ইয়ং চাহাবৰ আগত গাওঁবুঢ়াৰ 'হয় হুজুৰ' 'হয় হুজুৰ' 'হুজুৰ মা-বাণ'ৰ লগত 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন' নাটৰ অসমীয়া চৰিত্ৰৰ বচন-বৈষম্য তুলনীয়,—হলবইত্, চাহাবৰ আগত মণিৰামে কয়—"মণিৰাম দেৱানৰ দেহা তেজ্ঞে তুমুলনী হৈ মাটিৰ লগত মিহলি হৈ যাব পাৰে—কিন্তু সেই বুলি ঠগ প্ৰৱৰ্তক বগা বঙালৰ ওচৰত কেতিয়াও হাব নামানে" (২য় অঃ ১ম দৃঃ); 'পিয়লি ফুকন' (নগাওঁ নাট্য সমিতি) নাটত স্বৰ্ণেল কুপাৰ চাহাবৰ আগত পিয়লিয়ে কয়—"চাহাব, তোমালোকৰ বিচাৰ কবিবৰ অধিকাৰ দাবীও আমি মানি নলওঁ। মই খাৰ-ঘৰত জুই দিছিলো দেশৰ শত্ৰুৰ আঁতৰ কবিবৰ কাৰণেহে আৰু সেই শত্ৰু হৈছা তোমালোক" ('বিচাৰ' দৃঃ)]

প্ৰাক-স্বাধীনতা-যুগত শাসন-বিৰোধী ধৰ্মি আছিল কেৱল বিদেশী শাসক বুঢ়ীৰ বিৰুদ্ধে। স্বাধীনতা-যুগত এনে ধৰ্মি হব ধৰিলে শাসন-অধিষ্ঠিত দলৰ বিৰুদ্ধে, তথা নিজৰ জাতি-গত সম্প্ৰদায়-গত মানুহৰ বিৰুদ্ধে, অসমীয়াৰ বিৰুদ্ধে, ভাৰতীয়ৰ বিৰুদ্ধে। তদুপৰি প্ৰাক-স্বাধীনতা যুগত এই ধৰ্মি আছিল ইজিত-মূলক, অশ্লীল; গতিকৈ, প্ৰায় অবোধ। স্বাধীনতা-যুগত এয়ে হৈ পৰিল শ্লীল, প্ৰত্যক্ষ আৰু সহজ-বোধ্য। [ এই প্ৰসঙ্গত ত্ৰৈব্য (ক) প্ৰাক-স্বাধীনতা যুগৰ—অধিকাৰিবিৰ 'বন্ধিনী ভাৰত', 'জয়দেৱ-বধ'; নকুল ভূঞাৰ ঐতিহাসিক নাট্যাৱলী; দীন মেধিৰ 'পুনৰ্জন্ম' প্ৰকৃতি; (খ) স্বাধীনতা-যুগৰ—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অন্ধ', ফণী শৰ্মাৰ 'কিয়?', ভবেন শইকীয়াৰ 'বাৰণ' (গুৱাহাটী অনাৰ্ভাৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত); '৪৩ চনৰ চোৰ', 'কোনে হাঁহিলে' স্বাধীনতা যুগৰ চোৰাং কাৰাবাৰৰ ভয়াবহ ৰূপ; আইন কি, 'কেহজালি'ত অসমৰ চৰিয়াখান-পৰিচালনা সম্পৰ্কত হোৱা জালজুৱাচুৰি, অস্তায়-অপৰূৰ অকৃতপূৰ্ব কাহিনী পৰ্যন্ত চিত্ৰিত হৈছে ]।

সামাজিক নাটৰ দোকোণটোকা বানে অস্তিত্ব প্ৰাপ্ত প্ৰায়বোৰ নাটৰে ডেটি উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়।

ৰাজনীতিৰ লগতে সমাজ-নীতি, অৰ্থনীতি আদি বিবিধ সমস্যাই এই সময়ৰ নাট্যকাবসৰক অগুটিয়াই ধৰাব উপক্ৰম দেখা যায়। নিশাটোৰ ভিতৰতে নবকত সৰগ দেখা ক্ৰোড়পতি লাখপতিৰ তেজ-তৰকলৈ চাই আকাশ-পাতাল-পগা ছাল-ছিগা ভিকছৰ সকলো দৃষ্টান্তন কৰাব সুযোগ-সুবিধাবোৰ এই যুগতেই নানা ভাবে নানা ৰূপে হ'ব ধৰিলে। অন্ন-বস্ত্ৰৰ অভাৱত বিচ্ছন্ন জনতাৰ জীৱন-জোৰা হাহাকাৰ-ধনি স্বাধীনতা-যুগৰ মকত বিমান শুনা গৈছে, আগতে সিমান নাছিল।

বিষয়-বস্তুৰ নিত্য-নতুন প্ৰেৰণাই বহুখুশী নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। সমাজৰ আচাৰ-বিচাৰ শিষ্টাচাৰ-অনাচাৰৰ বিবিধ ৰূপ-ৰেখা নিৰ্মিত হ'ল।

স্বাধীনতা-লাভৰ পাঁছত নাট্যকাবসৰে কবিৰ ভাষাত বেন পণ কৰিলে—

“আমি স্বাধীন যুগৰ বিপ্লৱী বীৰৰ দল।

মুখত আমাৰ জীৱনৰ বাণী, চকুত সৃষ্টিৰ ঢল।

হাতৰ মুঠিত ধ্বংস-গঢ়নৰ আশাৰ বিশাল বল।

তেল-কয়লা-চাহ বহুৱাই বঢ়াব জীৱনৰ মান।

পাহাৰীয়ে লব নিজে জীয়াই থকাৰ সুবিধাৰ মহাদান।

কুমৰে লব নিজে মাটিৰ স্বৰ্গ,

ভিৰোতাই লব নিজে মুক্তি

আমি বচিম জনতাৰ শক্তি।”

( বীৰেন ভট্টাচাৰ্য )

প্ৰগতক্ৰমে উত্থাপিত স্বাধীন ভাৰতৰ সমস্যাৱলী, বেনে—

(১) শাসন-তন্ত্ৰ মতে অসমলৈ বিদেশীৰ সৈত বহু কৰিব নোৱাৰি; কিন্তু অসমত ঠাই ক'ত ?

(২) ভাষা-সমস্যা; (৩) মাটি-সমস্যা।

মাটি-স্বত্বীয় বিষয়ত ডেকা-গাভৰু এটা সময়ল সজীভ তুলনীয়ে—“মাটি কাট, মাটি কাট। লাগে আমাক আলিবাট ॥” [ দ্ৰঃ 'নতুন সমাজ', 'প্ৰতিদান' ]

(৪) চাহ-বাগিচাৰ বহুৱাব চিত্ৰকে আধুনিক ৰূপে লৈ ৰচনা কৰা এই সময়ৰ নাট—

ডুপেন 'হাজৰিকাৰ 'এৰা বাটৰ স্ব' ( কথা-ছবি নাট ১৯৫৬ ), যুগল দাসৰ 'মেদেলুৱা' ( অপ্ৰকাশিত )।

(৫) পৰ্বত-ভৈয়াম-সম্ভ্ৰীতি-নৃতক বিশেষ নাট ডুপেন 'হাজৰিকাৰ 'প্ৰতিদান' ( কথা-ছবি নাট ); কেৱল পৰ্বতীয়া বিষয়কে লৈ ৰচিত নাট স্বৰ্ণেশ গোস্বামীৰ 'কণ্ঠী' ( ১৯৪৬ )।

[ ২য় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিত ৰচিত 'লজিতা', 'হুশল কোৱৰ', ভিবেকৰ শৰ্মাৰ 'কোৱ বাটে' প্ৰভৃতি দ্ৰঃ ]।

জী-পুৰুষৰ প্ৰেৰ-বিনিয়য়ৰ নিত্য-নতুন ৰূপ এই যুগৰ নাট্যাবলীৰ অন্তত বৈশিষ্ট্য।

এইবোৰ বিষয় কোনো ঠাইত আধিকাৰিক আৰু কোনো ঠাইত প্ৰাসংগিক ৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায় [ য: যুগল দাসৰ 'কাঠীয়া', কীৰ্ত্তাৰ বিষয়াৰ 'বকিতা'—ছয়োদশ অধ্যায়িত ]।

জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ ব্ৰহ্মব-বীতিত ডেকা-গাভৰুৰ মিলন, বিধৱা-বিবাহ, 'চিভিল মেৰেইজ' ( আইন-গত বিবাহ ) আদিৰ প্ৰতিও নাট্যকাৰসকল সমৰ্থন-সহায়ত্বপূৰ্ণ পৰিলক্ষণীয়।

[ প্ৰবীণ ককলৰ 'আসাম-হলিউড', 'বিশ্বকপা' আদি য: ]

প্ৰায় এশ বছৰৰ আগতে 'ৰাম-নবমী' নাটত বিধৱা-বিবাহৰ সমৰ্থন হৈছিল। কিন্তু সি আছিল প্ৰচলিতমূলক; 'মাহুহৰ'ক সমাজে এতদ্বিধা কৰি গ'ল। '৪০ চনৰ পাছত নাটত এনে মতৰ বিৰুদ্ধে একো নাই।

কাব্যধৰ্মী নাট-ৰচনা-বীতি প্ৰায়েই হ্ৰাস পাই আহিল। সহজ সৰল ৰচনাবীতিত-হে শিল্পী-সেৱক-বৃন্দই আত্ম-প্ৰকাশৰ প্ৰয়াস কৰিব ধৰিলে। ছন্দবদ্ধ ৰচনাবীতি লুপ্ত-প্ৰায় হ'ল আৰু সহজ সৰল গছই তাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি বহিল।

হাস্যৰস সকাৰৰ ধৰণ-কৰণ আলম্বন-উদ্ধীপনবোৰ আশুল পৰিৱৰ্তন ঘটিল বুলিব লাগে। আগৰ দৰে কথা-কুজা লেঙুৰ-ভেঙুৰক লৈ ৰচনা কৰা হাস্য-ব্যঙ্গৰ উত্থাৰ বুদ্ধি-নিষ্ঠ নিৰ্মল আলম্বনেৰে পূৰ্ণ কৰা হ'ল।

চীন-ভাৰত প্ৰভৃতি আন্তৰ্জাতিক বিষয় দুই-চাৰিটাও নাট্যকাৰত ওলাল। [ চীন-ভাৰত পটভূমিত ৰচিত কণী ভালুকদাৰৰ 'জুয়ে পোৰা সোণ'; ভাৰত-পাকিস্তান পটভূমিত ৰচিত ভবেন বৰুৱাৰ 'এখন আকাশ'; ককোৰ বিপ্লৱী বীৰ পেটিচ লুম্বাৰ বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত ৰচিত নাট সৌৰীন সেনৰ 'স্বৰ্ণহাৰা' প্ৰভৃতি য: ], এইবোৰ বিষয়ৰ অধ্যয়নিত নাট বহুতো আছে।

ভাঙনি-বিষয়ত '৪০ চনৰ আগত ছেক্সপিয়েৰৰ নাটৰ ভাঙনিহে বেছি আছিল; '৪০ চনৰ পিছত অন্তান্ত কেবাজন নাট্যকাৰৰ নাটৰ ভাঙনিও হব ধৰিলে, যেনে—

সংস্কৃত নাটৰ ভাঙনি—প্ৰতিমা, শঙ্কুস্তম্ভ, বিক্ৰমোৎসৱী, মালৱিকাগ্নিমিত্ৰ;

হিন্দী নাটৰ—আহুতি, কামনা, চন্দ্ৰগুপ্ত ( নিৰুপমা কুন্দন );

কঙলা নাটৰ—ভগতী আদি;

ইংৰাজী নাটৰ—বনহংসী, পুতলাঘৰ, বৰচাউলিৰ ভূত, বিজাট, বণিককোষৰ প্ৰভৃতি; 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ' ( অধ্যয়নিত; L. Pirandello ৰ 'Six characters in search of an author' নাটকৰ ৰূপান্তৰ )।

## (গ) প্ৰমুখ নাট্যকাৰসকল

সাৰস্বতী ৰবীন্দ্ৰ ( ১৯০২— )

(১) বহু বীৰৰ আত্মজ ( '৪৮ ) (২) পঢ়া-ভৰা কৰে যেই, গাড়ী-

[ কুৰীয়া প্ৰহৰকাৰ কলানন্দ অষ্টাচাৰ্য ] ধোঁৱা উঠে সেই।

(৩) পহিলা ভাৰি ( '৫৫ )

(৪) বেকজিৰ বিষয়না

(৩) সেই বাটেদি (১৫-৫২) (৭) বিহ্বান

(৪) সোণালী মইনা মেলৰ বছৰেকীয়া অধিবেশন

‘বঙাল-বঙালনী’ নাটৰ প্ৰসিদ্ধ লিখক কনুৰাম বৰদলৈৰ বংশজাত নগাওঁ-নিবাসী সাবৰা বৰদলৈৰ জন্ম বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় বছৰত। সম্ভৱত কনুৰাম বৰদলৈ তেওঁৰ বৰদেউতাক। নাট্যাভিনয়, নাট্য সাহিত্য আদি কলা-কৃষ্টিমূলক বিষয়বোৰত তেওঁলোকৰ বাপ বংশগত। সেয়েহে, সকলো পৰাই সাবৰা বৰদলৈৰ এনেবোৰ বিষয়ত নৈসৰ্গিক প্ৰৱৃত্তি। ১৯২১ চনতেই তেওঁ গুৱাহাটীৰ ‘সুমাৰ ভাষ্কৰ নাট্য মন্দিৰ’ত ‘চন্দ্ৰপুত্ৰ’ নাটত ‘চাপকা’ৰ ভাওত অৱতীৰ্ণ হৈ প্ৰথম মঞ্চত দেখা দিয়ে। স্বাধীনমনা বৰদলৈয়ে চাকৰি বাকৰিত মন নিদি, আজীবন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি আহিছে। তেওঁ ‘বহ্মা প্ৰেছ’ৰ স্বত্বাধিকাৰী আৰু সেয়ে তেওঁৰ জীৱিকাৰ প্ৰধান সৰল। ‘নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ’ৰ বিশিষ্ট অৱধান ‘পিয়লি ফুকন’ নাটৰ তেওঁ অন্ততম লেখক বুলি জনা যায় (বাৰী কেইজন চন্দ্ৰ ফুকন, যুগল দাস প্ৰভৃতি—ডঃ ‘নতুন অসমীয়া’ ৩০ ডিচেম্বৰ, ১৯৬৭)। ছাত্ৰাৱস্থাত কিছুদিন কলিকতাত থাকোতে ‘ষ্টাৰ’ ‘মিনাৰ্জা’ আদি থিয়েটাৰৰ সৈতে তেওঁৰ যি সম্পৰ্ক ঘটিছিল, সিও তেওঁৰ জীৱনত ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাই তেওঁক বিশিষ্ট নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰাত সহায় কৰিছে, তেওঁৰ কলাকুণল মনটোক অধিক সবল আৰু সক্ৰিয় কৰিছে।

মগ’বীৰৰ আজান—চাৰি-অকীয়া এই সামাজিক নাটখন তেওঁ কনুৰামদেউ ডাঙাচাৰ্যৰ সৈতে ১৯৩৬ চনতে যুটীয়াভাবে লিখা; ইয়াৰ প্ৰথম নাম আছিল ‘সাত ঘাটৰ দৈয়াকণি’—এই নামেৰে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল। দ্বিতীয় নাম ‘সাত ঘাটৰ সৈয়া’—এই নামেৰেও ইয়াৰ অভিনয় হয়। ‘মগ’বীৰৰ আজান’ তৃতীয় নাম আৰু এই নামেৰে ‘৪৮ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়।

নাটখনত আছে অসমীয়া গাঁওলীয়া সমাজৰ এটি বাস্তৱ চিত্ৰ। ভেদেউ নামেৰে এজনী গাভৰুক কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীৰ পাভনি ভৰা হৈছে। তাইক কাবুলীয়ে বলাৎকাৰ কৰাৰ বাবেই সমাজে সিহঁতৰ ঘৰখন এৰাবীয়া কৰি থয়; লগে লগে নামৰ গাঁওলীয়া ডেকা এটাই মুছলমান ডেকা কৰিমৰ পৰা টকা আনি সমাজক মাননি দিয়াই সিহঁতক উদ্ধাৰ কৰে। কিছুনিৰ পিছত লগে-ভেদেউৰ বৈবাহিক মিলন হ’ল আৰু সেয়ে পাৰ্থক্য ডেকা বলাৎকাৰৰ অঙ্গ হৈ পৰিল। সি সময়ত জুই লগাই যি সিহঁতক পুৰি মাৰিব ধৰিছিল। এনেতে কৰিমে দেখা পাই জুইৰ মাজত সোমাই সিহঁতক আৰু সিহঁতৰ কেচুৱা পোনাকণক উদ্ধাৰ কৰে। কৰিম কিছু নাৰাচিল।

প্ৰাণ দি প্ৰাণ বচোৱা কৰিমৰ চৰিত্ৰত আছে মহান উদাৰতা, সহানুভূতিশীলতা। লগে লগে কৰ্তব্য-বোধে তেওঁক আত্ম মানৱৰূপে স্বাপন কৰে—সমাজক দিবলগীয়া মাননিৰ শ্বৰণবিধি লগে লগে কৰিমৰ পৰা আনি দিছিল। মাহুৰ ঘৰৰ দুখীয়া হ’ব পাৰে, কিন্তু মনৰ দুখীয়া নহয়।

পহিলা ভাবিখ ('৫৪)—পাচ-অৰীয়া সামাজিক নাট। চাকৰি-জীৱী লোকৰ এই নাট্যালেখ্য খনিৰ মূল বিষয় চাকৰি-জীৱীৰ বিষয় অৰ্ধ-সমস্তা, চাকৰি-জীৱীৰ নিখিলা অৰ্ধৰ মূৰ-বমোৱা অমৰলীয়া আৰ্থাধন। এই বিষয়ে লিখা পল্ল-সাহিত্যৰ অভাৱ নাই। অৱশ্যে, এইটোকে মূখ্য বিষয়-স্বৰূপে লৈ বচনা কৰা নাটৰ ভিতৰত এতিয়াওকে মাথোন দুখন আমাৰ সাহিত্যত প্ৰকাশ হৈছে—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিখিলা অৰ্ধ' [ স্থানান্তৰত 'লক্ষ্য চৌধুৰী' আখ্যা ত্ৰঃ ] আৰু নাথনা বৰদলৈৰ 'পহিলা ভাবিখ'। বৰদলৈৰ নাটখনৰ নায়ক বাপুৰাম শইকীয়া, কেওঁ কাছাৰীৰ আমোলা, বয়সত আদহীয়া, অৰ্থাতঃ-হেতুকেই তেওঁৰ ল'ৰা নিউমনিয়া বোগত পৰি অকালতে স্ব-দেহতাৰ আলহী হয়; তাত্তৰ আনি চিকিৎসা কৰাৰ নোৱাৰে মাহুৰ পহিলা ভাবিখতেই ধনৰ মোনা উৎস, মাহোৱাৰী মহাজনেও একে সময়তে টকা অনাদায়ত তেওঁৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিয়ে। বাপুৰামৰ সংসাৰ ভিত্তা কেঁহা হ'ল। অৱশ্যে মৰ্দ্দমাত জয়লাভ কৰি মাহোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা আনিবা একশি বেহাই পালে।

নাটখনৰ অন্ততম চৰিত্ৰ বয়সী উকীলৰ বচন-মাধ্যমত নাট্যকাৰে চাকৰি-জীৱনৰ কোপোলা ৰূপটোৰ পৰিচয় এটাইত এইদৰে দিছে—“অকল পিয়ন, চাপ্ৰাচী বুলিয়েই নহয়, বহুত ডাঙৰ ডাঙৰ অৱস্থাপন্ন মানুহেও চাকৰি কৰিছে সেই এক কেবল নামৰ কাৰণেই। সকলো ক্ষেত্ৰতেই Name and Fame” (৫ম অঃ)। বাহিৰত বৰ চুৰিয়াৰ ফেৰ, ভিতৰত ঢকুৱাৰ বেৰ - এয়ে সৰ্বসাধাৰণ চাকৰিয়ালৰ ৰূপ। উচ্চ ( হাকিম আদি ), মধ্য ( কেৰাণী, মহ'ৰী আদি ), নিম্ন ( পিয়ন, চাপ্ৰাচী )—এই তিনি শ্ৰেণীৰ চাকৰিয়ালৰ ভিতৰত নিম্ন শ্ৰেণীয়েইহে অৰ্থ বিষয়ত উচ্চ। তেওঁলোকৰ খৰছ কম গতিকে টকা জমা হয়। এনে নিয়মপৰ চাকৰিয়াল লেহমন পিয়নেইহে বাপুৰাম শইকীয়াক এদিন অভাৱত একেৰা অৰ্ধ-সাহা'ৰ্য্য কৰি অকণ্ঠ সহায় কৰিব পাৰিছিল। বাপুৰামৰ চৰিত্ৰত বিবৰ্ণ-প্ৰায় নায়কৰ লক্ষণহে আছে; আত্মকৃত দোষ বা ছিত্ৰৰ অভাৱত ছেক্সপিয়েৰৰ সম্পূৰ্ণ বিবৰ্ণ নায়ক (Tragic hero)ৰ লক্ষণ ইয়াত নাই। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সংকৃত অলকাৰ শাস্ত্ৰ অহুসৰি দি কণ্ঠবস-ভাও স্থাপিত হৈছিল, শেষত মাহোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা হাত-সৰাব বাবে, সিও শেষ পৰিমিত স্থিতি লাভ কৰা নাই। ষ্টেজেতিব নৃত্য দিশতকৈ মূল দিশটোতহে তেওঁ বেছি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা দেখা যায়। বিপদ অকলে নাহে (“Misfortunes come in battalions”)—এয়ে নাটখনিৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় আৰু ইয়াকে ৰূপে-বসে চিত্ৰিত কৰাত তেওঁৰ শিল্প-চাতুৰ্য্য প্ৰমাণিত হৈছে।

সেই বাটেদি (১৯৫৫-৫৬?) ছদ্ম-অৰীয়া সঙ্গীতজ্ঞ নাট। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱা চাহ-ব্যৱসায়ৰ যোগেদি আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা আৰ্থিকভাৱে পৰ্বত পৰিত লোক। তেওঁৰ পুতেক দিলীপ কান্দে-কাজে কথাই-বতৰাই বাপেকৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱাৰ ব্ৰহ্মকৃত্যৰ এৰিতিত বহুত আত্মীয় কটো আৰু কটোৰ লগত ভাঙৰ ভাঙৰ আখৰেৰে লিখা আছে “He showed us the way” (‘সেই বাটেদি’ নামাকৰণৰ মূত্ৰ)। দিলীপ

উদ্যম, সাহসী, মহামুহুৰ্ভীল, দাতা। বাগিছাৰ উপাৰ্জনৰ দৰে হেজাবটক টকা দুখীয়াৰ মাজত ভগাই দিহে তেওঁ সন্তোষ লাভ কৰে। কোনোবা এজনী বহিৰাৰ গৰ্ভত চিত্ৰগুপ্ত থকাৰ ওচৰত জয়লাভ কৰা ল'ৰা এটিৰ সন্ধান এদিন অকস্মাতে দিলীপে পাই তাক 'ভাই' বুলি গ্ৰহণ কৰিব খোজাত, চিত্ৰগুপ্ত হতবস হৈ পৰিল আৰু অভ্যন্তৰীণ গোপন বহন উদ্ঘাটন হোৱাৰ ভয়ত আত্মহত্যা কৰি কলঙ্কিত জীৱন-ধাৰণৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভ কৰিলে।

দিলীপৰ চৰিত্ৰত আদৰ্শ স্থাপিত কৰি নাট্যকাৰে তেওঁৰ কেবাটাও নীতি প্ৰচাৰ কৰিছে। কোঠাত মহাত্মা গান্ধীৰ চৰিত্ৰ আৰু "He showed us the way" কথাৰাৰ তেওঁৰ চৰিত্ৰ-গঠনৰ অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। দিলীপৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰিত মতসমূহ—

(১) "নৰ ভাৰত, উচ্চ-নাচ জাতি-ভেদাভেদ সকলো উঠি যাব লাগিব" (২য় অঃ)।

(২) "মাহুহে মাহুহক নিন্দা কৰিলে ভগৱানক নিন্দা কৰা হয়। খোদা নাৰাজ হয়। এই কৰ্মময় সংসাবত বঞ্চে-পৰিচয় কোনো কামত নাহে। নিজৰ কামৰ দ্বাৰাইহে মাহুহ সংসাবত পৰিচিত হয়—"Castless classless society" স্থাপন হ'ব লাগে (৩য় অঃ)।

(৩) "চাষ্ট-চাই বুলিবি বাটে অ' শাকিনা

চাই চাই বুলিবি বাট—

দেহৰে ভিতৰি

আছে থলাবমা

পিছলি পৰিবি তাত।" (৬ষ্ঠ অঃ)

গীতাৰ সৈতে দিলীপৰ বিবাহৰ বন্দবস্ত হৈছিল; কিন্তু আভিজাত্য গৰ্বত গৰ্বিতা গীতাৰ সন্মতি নহ'ল। কিন্তু দিলীপৰ কৰ্মনিষ্ঠ আদৰ্শই -পাছত গীতাৰ মতকো বদলাই দিলে আৰু দিলীপৰ ওচৰত ক্ষমা ভিক্ষা কৰিবলৈ বাধ্য কৰালে; গীতাই কয়, "মই মোৰ মত সম্পূৰ্ণ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছো। আপুনি এহাতে দেউতাক হেৰুৱাই, পানহাতে সেই ল'ৰাটক আকোৱালি লৈ সমাজৰ আগত যি আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে, ই মোৰ গৰ্ব চূৰ্ণ কৰি আপোনাৰ ওচৰলৈ লৰি আহিবলৈ বাধ্য কৰিছে।" (৬ষ্ঠ অঃ)। আইন কি, বিলাত-ফেবং অসমীয়া চাহাব মিঃ ফুকনেও দিলীপৰ আদৰ্শক নশলাগি নোৱাৰিলে আৰু নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি দিলীপৰ আগত আৰ্টু লবলৈ বাধ্য হ'ল —"ময়ো বিলাতৰ পৰা লৈ অহা সকলো দোষৰ মাজতেই আপোনাৰ নিচিনা মাহুহৰ আগত শিৰ নত কৰিব পৰা গুণটো লুহুৱাই আনিছো—"I bow down my head to you" (৬ষ্ঠ অঃ)।

সোণালী মইনা মেলৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন—(১৭)

পঢ়া-শুনা কৰে যেই, গাড়ী-খোঁৱা উঠে সেই—(১৭)

বেকৰ্ভিং বিবৰ্ণনা—(১৭); বিহুৱান—(১৭)

ওপৰত দিয়া এই চাৰিওখন চুটি নাট 'চতুৰ' নামৰ একেখন কিতাপত সন্নিৱিষ্ট। কেউখন সভা-সমিতিত প্ৰদৰ্শনৰ বাবেহে বিশেষ উপযোগী। প্ৰথমখন

দুই-দৃষ্ট-সম্পন্ন। ল'ৰা-ছোৱালীহঁতে কিমবে মইনা-মেলা বা সভা-সমিতিবোৰ পৰিচালনা কৰিব লাগে, তাৰে এটি আভাস ইয়াত দিয়া হৈছে মাথোন; নাটকীয় গুণ বিশেষ নাই। ষ্টিডীয়াখনো ছুটা-দৃষ্টত শেষ হোৱা চুটি একাঙ্কিকা; ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিক্ষাপ্ৰদ উপদেশমূলক নাট। তৃতীয়খন গুৱাহাটী আকাশবাণী কেন্দ্ৰৰ যোগেদি ১৯৫৮ চনত 'নগাওঁ মহিলা সমিতি'ৰ দ্বাৰা ৰেকৰ্ডিং কৰা হয়। ইয়াকে কিঞ্চিৎ পৰিবৰ্ত্তন কৰি মঞ্চোপযোগী কৰা হৈছে। ইও দুই দৃষ্টত সমাপ্ত। ঠায়ে ঠায়ে সৰল হস্তবস আছে, বিশেষকৈ অমৃত হাকিম আৰু তেওঁৰ পত্নী হাকিমনীৰ মাজত হোৱা 'ৰেকৰ্ডিং' সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত।

বিহুৱান (৬৭)—দৃষ্ট-বিহীন অঙ্ক-বিহীন একাঙ্কিকা। বিহু-উৎসৱ-উপযোগী এই নামৰ একাঙ্কিকা এখন প্ৰথমতে '৫২ চনত ব'হাগ বিহুত বাঁশাপানি নাট্য মন্দিৰ'ত আৰু '৫৩ চনত নগাওঁৰ 'নেহেৰু বালি'ত যাব বিহুত অভিনীত হয়। '৬৭ চনত ছপোৱা এই নাটখন তাৰেই কিঞ্চিৎ পৰিবৰ্ত্তিত সংস্কৰণ। ভাই-ককাই, দুখীয়া নিছলা—সকলোৰে মহামিলনৰ মৰল উৎসৱ এই বিহু—চমু নাট্যালাপ খনিৰ এয়ে সাৰাংশ আৰু সূচনা।

বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। জাতি বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে মানুহৰ সৈতে মানুহৰ মহামিলনৰ যথুৰ চিত্ৰাঙ্কন-প্ৰয়াস তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে আছে। তেওঁৰ প্ৰথম নাট 'মগ্ৰীৰৰ আজান'ত ইয়াৰ যি এক উচ্চ উদাত্ত আজান-ধ্বনি শুনা গৈছিল, বাকী কেইখনত তাৰেই অঙ্ককৰণ কম-বেছি পৰিমাণে অঙ্কিত হয়। গাঁৱলীয়া মুছলমান ডেকা কৰিম নোহোৱাহেঁতেন, হিন্দু-সম্পত্তি লখো-ভেদেউৰ পোনাকণৰ প্ৰাণ নাবাচে। জগা জুইত জাপ দি, কৰিমে কেচুৱাৰ প্ৰাণৰক্ষা কৰি, ইহকালত নাম ৰাখি, পৰকাললৈ পুণ্য সঞ্চয় কৰিলে। এই কৰিমেই ভেদেউৰ বাপেকক লোকাপৱানৰ পৰা মুক্তিলাভ কৰাবলৈ বুলি বাইজৰ মাননিৰ বাবে অৰ্ধ-সাহায্যও কৰিছিল। 'সেই বাটেদি' নাটত দিলীপ বৰুৱাই মুছলমান মদপী ডেকা হানিকক মদ নেখাবলৈ বুলি "কচম" খুৱাই দোকান এখন খুলি জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিবলৈ টকা দিছিল। নাটখনত দেহ-বিচাৰৰ গীত আৰু অন্ত্যন্ত গীতৰ মাজতে আজান কৰিবৰ 'জিকিব গীত' ("আল্লাই পাতি দিলে এই ছাটে বজাৰ") এটি দিও হিন্দু-মুছলমানৰ সাংস্কৃতিক মিলন-সাকোৰ আধাৰ-পিতা স্থাপন কৰা হৈছে। বগু নামৰ অনা-অসমীয়া হিন্দুস্থানী চাকৰটোৱেও এই নাটত টকাৰ মোহ এবিধ পাবে, কিন্তু অসমীয়াৰ ঘৰখনৰ মোহৰুণ এবিধ নোৱাৰে। গৃহস্থক সি কয়, "কপয়ালে হয় ক্যা কৰেবে। আপকা হুকুৰে হয় নবক জানেমে তি তৈয়াৰ হ। লেकिन এহি ঘৰ ছোড়নেকো—হাৰাৰা—(কান্দে)" (৩ৰ্থ অঃ)। 'ৰেকৰ্ডিং বিবৰণ' ভো জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে সকলোৰে মিলিত চেষ্টাৰ্ছ শিপিনী-সম্বৰ ২৬ল চিত্ৰা কৰা হৈছে। এই প্ৰসঙ্গত ইয়াৰ অন্ততম চৰিত্ৰ আহমদে কয়, 'সকলোৰে মন দি লাগিলে কিন্তু অহুৰ্ভানটি বৰ ভাল হৈ উঠিব।'



২। নৃত্য, গীত আৰু অভিনয়-সংক্ৰান্ত দৃষ্ট, সংলাপ আদি তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰে অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। এই বিষয়ত অন্ততঃ বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰবীণ লুকাৰ নাট্যাৱলীৰ লক্ষণৰ সৈতে বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। ‘মগ্ৰীৰব আজান’ত আৰম্ভণিতে লখৌৰ গীত “ইপাৰব বগলী এ” অপৰিহাৰ্য্য; ১ম অঙ্কৰ ৫য় দৃষ্টটো ডেকা-গাভৰুৰ সমদল-সঙ্গীত যাত্ৰ; ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃষ্টত মণিপুৰী নাচ-সংযুক্ত দৃষ্ট আৰু ৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃষ্টৰ বিহগীত অপৰিহাৰ্য্য। ‘পহিলা ভাবিখ’ত যাত্ৰাপাটীৰ মালিক আৰু পৰিচালক ৰাজখোৱাই নিজে ‘সীতা’ৰ ভাও লৈ কিদৰে যিহি মিঠা স্তব্ধ বচন মাতি দৰ্শক বুলক যুঁহিছিল তাকো গাই শুনাৱ—“বিবহ বাণে হানে কোমল প্ৰাণে . . .”; লগতে কেনেকৈ গীত গাইছিল তাৰো পুনৰাবৃত্তি কৰে, “বাৰু নাথ বোঁৰা” ( ৪ৰ্থ অঃ )। ‘সোণালী মহনা মেলৰ বছেবেকীয়া অধিৱেশন’ৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-সূচীৰ ভিতৰত ‘নাচ’ আৰু ‘গান’ ও আছে। মন কৰিব লগীয়া কথা এই যে, পূৰ্ববৰ্ত্তী বহুতো অসমীয়া নাটত ( বিশেষকৈ ‘৪০ চনৰ আগৰবোৰত ) উপযুক্ত গায়ক-গায়িকাৰ অভাৱত বহুতো ঠাইত সঙ্গীত বাদ দিয়া হৈছিল। ‘৪০ চনৰ পৰৱৰ্ত্তী নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ প্ৰায় বাদেই পৰিল। কিন্তু বৰদলৈৰ নাটত বহু ক্ষেত্ৰত সেয়ে অপৰিহাৰ্য্য অৱকণে স্থান লাভ কৰি এটা ব্যতিক্ৰম সৃষ্টি কৰিছে।

৩। বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ যোগেদি আদৰ্শ চৰিত্ৰ-সৃষ্টি তেওঁৰ অন্ততঃ উদ্দেশ্য। ‘মগ্ৰীৰব আজান’ত কৰিম, ‘সেই বাটেদি’ত দিলীপ বৰুৱা, ‘পহিলা ভাবিখ’ত ডাক্তৰজন আদৰ্শ চৰিত্ৰ। এওঁলোকৰ প্ৰতিজ্ঞানেই মানবীয় গুণসম্পন্ন, উদাৰমনা, মহাহুঁতুৰীয়া। কৰিমে নিজৰ প্ৰাণকো তুচ্ছ কৰি অইনৰ প্ৰাণ বচালে, দিলীপ বৰুৱাই মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শত কাম কৰি সমাজত দয়া, মমতা আৰু ভ্ৰাতৃত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। ডাক্তৰজনে বাপুবাম শইকীয়াৰ আৰ্থিক শোচনীয় অৱস্থা দেখি, ফুটা কড়ি এটাও ‘ভিজিট’ নোলোৱাকৈয়ে নিউমনিয়া ৰোগাক্ৰান্ত পুতেকৰ চিকিৎসা কৰিলে। হোজা বাপুবামে বৈকীয়েকৰ আঙঠিটোকে ডাক্তৰক দিব খোজোতে ডাক্তৰে বিবাহ উত্তৰ দিছে, তাতে তেওঁৰ মহাহুঁতুৰতাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা যায়। ডাক্তৰে কয়, “ময়ো মাহুহ। মোৰো ল’ৰা ডিবোতা আছে। ই ব্যৱসায় হলেও মাহুহৰ প্ৰতি মোৰ এটা কৰ্ত্তব্য আছে।”

৪। লৌকিক কথিত ভাষা আৰু বন্য-অসমীয়া বঙালী, হিন্দী আদি ভাষাৰ বহুল প্ৰয়োগে তেওঁৰ প্ৰকাশ-বীতিত ঠায়ে ঠায়ে বিজুতি নথটাই থকা নাই। কিন্তু অসমীয়া ভাষা ভাষাৰীয়া অস্ত্ৰ আকলিক ভাষাৰ দৰে এক উচ্চ মান-বিশিষ্ট শক্তিশালী ভাষা। এনে স্থলত ইয়াক কথিত ভাষাৰ মেৰজালত পাক-দুবণি থুৱাই অনাথিনী হবলৈ এৰি দিয়াটো উচিত নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, বৰদলৈৰ ব্যৱহৃত শব্দ-বোৰ, যেনে—কছাৰী ( কাছাৰী ), মোহা ( মহা ), থাইকেনে, বাইকেনে ( থাই, গৈ ), ভোহতে ( ভাইতে ), থুন্দুবি-মুন্দুবি ( হাহাকাৰ ) প্ৰভৃতি অন্তৰ্গত। ‘পহিলা ভাবিখ’ত



আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সত্যীৰ্ণ দেৱকৰ সঙ্কলন পুস্তিকা ( সাবদা বৰদলৈ ) ৪৩:

‘কুপাল বাহু’ নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখত খাচ বঙালী ভাষা, জয়ন্তীৰ বাবোৱাৰীৰ মুখত হিন্দী ; ‘সেই বাটেদি’ত বৰষুৰ মুখত হিন্দী আৰু অন্ত্যন্ত কেইটামান চৰিত্ৰত অনা-অসমীয়া ভাষা আৰু শব্দ-প্ৰয়োগ মাজাখিক হোৱাত, ঠায়ে ঠায়ে বচনা আমনি-জনক নহৈ থকা নাই।

(৫) অনাবৃত্তক পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সন্নিৱেশ আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ বচন বহলতা কোনো ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়। আধুনিক নাটত স্থনীৰ স্বগত: উক্তিও এটা ক্ৰটি বুলি সকলোৰে স্বীকাৰ কৰিছে। এনে স্বগত: উক্তিয়ে ভেওঁৰ বচনাক বহু ঠাইত অথবা ভাবাকান্ত কৰা দেখা যায়।

### প্ৰবীণ ফুকন ( ১৯১২— )

আসাম-হলিউড ( ১৯৩৮ )	শতিকাৰ ৰাণ ( '৫৪ )	} 'দ্বিত্বৰূপ'ত সন্নিৱিষ্ট।
কাল-পৰিণয় ( '৩৯ )	বিশ্বকপা ( '৬১ )	
মণিৰাম দেৱান ( '৪৮ )	ফেৰিৱালা ( '৬১ )	
লাচিত বৰফুকন ( '৪৯ )	চকৰি ( '৬১ )	
	তমসাবতি ( '৬১ )	

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট সমাজ-সেৱী, নাট্য-সেৱী, অভিনয়-শিল্পী প্ৰবীণ ফুকনৰ ‘মণিৰাম দেৱান’ আৰু ‘লাচিত বৰফুকন’ৰ বাহিৰে আটাই কেউখন সামাজিক। প্ৰকাশকাল পলম হলেও, ‘কাল-পৰিণয়’ ফুকনৰ প্ৰথম প্ৰয়াস ( বচনাকাল—১৯৩৫ চন )। বায়চাহাব ভেমপুৰীয়া-সদৃশ ভব্যগব্য সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি আৰু গৰ্বত অপমানিত হৈ ইকুল-সিকুল ছুয়োকুল হেৰুওৱা পদাধৰ বকৰা-সদৃশ লোক অসমীয়া সমাজত নগৰে-চহৰে অলেখ। এনেবোৰ মাহুহক লৈয়ে ৰচিত ‘কাল-পৰিণয়’ এখন সমস্তা-বহল উত্তম পূৰ্ণাঙ্গ নাট। ভেওঁৰ বাকী কেইখন সামাজিক নাটতো সমস্তাৰ উদ্ভাৱন কৰি সমাধানৰ চিত্ৰ দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টা আছে।

আসাম-হলিউড—‘কাল-পৰিণয়’ৰ পৰৱৰ্তী নাট ‘আসাম-হলিউড’ত নাট্যকাৰৰ শ্বকচি-সন্মত অসমৰ ভৱিষ্যত কলা-কৃষ্টিৰ এটি উজ্জল ৰূপ দেখা যায়। প্ৰায় ডেৰ কুৰি বছৰৰ আগতে অসমত ইন্ডিও নিৰ্মাণৰ সপোন-দেখোতা ফুকনৰ মানস ইন্ডিও ১৯৬৮ চনত যেন নিষ্ঠকত পৰিণত হৈছেহি ( '৬৮ চনৰ আত্মবাবীৰ সোতৰ তাৰিখৰ দিনা অসমত ইন্ডিও মুকলি কৰা হৈছে )।

নাট্য-কাহিনী—বৰহুৱাৰ মহাবজাৰ দান-বদান্ততাৰ গুণত অসমে নিজাকৈ এটা ইন্ডিও স্থাপন কৰিলে। মহাবজাই নিজে ইন্ডিওৰ ছৰাৰ মুকলি-উৎসৱ সমাধা কৰি গ’ল। অসমত ‘আসাম হলিউড কোম্পানী’ স্থাপন হ’ল। কাহিনী-পৰিকল্পনাত নাট্যকাৰৰ বন্ধ-ব্যক্ত শক্তিৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। সাবদা চৌধুৰী কম দৰমহা পোৱা চাকৰি-জীৱী লোক, প্ৰাচীনগছী-কিত্ত ভেওঁৰ পত্নী একেবাৰে নব্যপত্নী। গতক জীয়েক জাহ্নৱতীয়ে ডেকাদলৰ লগত নৃত্য-গীত-অভিনয়ত ৰোগ দিয়াত ভেওঁ অকণো সন্মোহ

বোধ নকৰে। তেজা-গাভৰু দল 'ভেগাবণ্ড কোম্পানী'ৰ সভ্য। কোম্পানীৰ ডাইৰেক্টৰে নিজে ভাষ্কৰ্য্যমণ্ডীক অভিনয়ৰ আধৰা দিবলৈ শিকায়; চিনেমাৰ ৰূপালী পৰীত উদ্ভবলৈ হলে কোনটো নাচত কি ভৰী কেনে ভাবে দিব লাগে—এই সকলোবোৰৰ শিক্ষা-বীক্ষাৰ কৰ্ত্তা স্বয়ং ডাইৰেক্টৰজনেই। কালক্ৰমত শিক্ষক-ছাত্ৰীৰ এই সম্বন্ধ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ৰূপত পৰিণত হ'লগৈ। এই ৰূপত হুয়ো অভিনয় কৰি থাকোঁতে এদিন ডাইৰেক্টৰে ভাষ্কৰ ওচৰ চাপি কয়—“আপুনি যদি অলপ দয়া নকৰে, তেনেহলে মই এই প্ৰেমৰ চৌৰ থুলাত বহু ফাটি মৰিব লাগিব। ভাষ্ক (মিচিকিয়া হাঁহি মাৰি)—এইবিলাক কথা ভাল নেপাওঁ বুইহেনে ?

ডাইৰেক্টৰ—এনে এজনী সৰল অন্তঃকৰণৰ ছোৱালী হৈ এইদৰে বহুপাত ধৰমৰ কৰি থকা দেখিও সহ কৰিব পাৰিছেনে ভাষ্কৰ্য্যমণ্ডী ?..... আজি হস্তে হলে মই তোমাৰ আশ্ৰয়-প্ৰাৰ্থী, চৰণৰ ধূলি দিয়া, কৰা মোক মুক্তি (ভাষ্কৰ ভৰিত বাগৰি পৰে; এনেতে ভাষ্কৰ মাকৰ প্ৰৱেশ)।” বহুত ধৰা পৰিল। চিনেমা কোম্পানীৰ পৰা ভাষ্কৰে মাহিলি পাচপ্ৰতি টকা দৰমহা পায়। তাইৰ প্ৰভাৱতে মাক-দেউতাকৰ মান-মৰ্য্যদা বাঢ়িল। জীয়েকৰ উপাৰ্জনৰ মোহ-জালত হুয়ো বন্দী হ'ল। নাটখনত নাট্যকাৰ স্ত্ৰী-স্বাধীনতাৰ সমৰ্থক, আধুনিকতাৰ পৰ্বণ-প্ৰাৰ্থী। নাৰী-জাগৰণৰ যোগেদি অসমৰ ভাবী কলা-কুঠি-সম্পদৰ মধুৰ চিত্ৰাঙ্কন কৰি তেওঁ আমোদ পায়। ডাইৰেক্টৰ, ভাষ্কৰ্য্যমণ্ডী, সাৰদা চৌধুৰী আৰু চৌধুৰী-পত্নীৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সফল হৈছে; নাট্যকাৰৰ প্ৰগতিশীল মনোভাৱটিৰ স্পষ্ট স্ফুৰণ হৈছে।

শক্তিকাৰ বাণ (১৮)—‘কাল-পৰিণয়’ আৰু ‘আসাম-হলিউড’ ৰচনাৰ প্ৰায় একুৰি বছৰ পিছত ৰচিত ‘শক্তিকাৰ বাণ’তো নাট্যকাৰৰ সংস্কাৰ-মুখী প্ৰগতিশীল মনোভাৱ এটাৰেই আভাস পোৱা যায়। ইয়াত তেওঁৰ প্ৰধানকৈ দৃষ্টি পৰিছে দুটা সম্পদৰ ওপৰত, ধন আৰু প্ৰেম—“ধনে বণ কৰে প্ৰেমে অন্তৰ জয় কৰে।” ‘কালপৰিণয়’ আৰু ‘আসাম-হলিউড’ৰ প্ৰতিপাত বিষয়-বস্তুৰ জকাটোও এই নীতিৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। কাল-পৰিণয়’ৰ ৰায়চাহাব ভৈয়পুৰীয়াৰ দৰে এই নাটতো প্ৰদীপ ধনী মানী-সম্ভ্ৰান্ত লোক, একেলগে দহখন বাগিছাৰ স্বত্বাধিকাৰী তেওঁ। তেওঁৰ একেজনী ছোৱালী বাণী। বৰ্ত্তমান অসমীয়াৰ সম্ভ্ৰান্ত সমাজত ৰক্তাদান এটা ডাঙৰ সমস্যা। অনন্ত নামেৰে ল'ৰা এটাক প্ৰদীপে ধনৰ মোহ দেখুৱাই জীয়েকক অৰ্পণ কৰিলে; অনন্ত শ্ৰীকৰ্ত্তব ভায়েক, অতাব গ্ৰন্থ; কিন্তু বিদ্যান, বুদ্ধিমান। ইপিনে যুগৰ দাবী মানি শ্ৰীকৰ্ত্তব বিধবা জনীয়েক ৰূপহীৰ লগত অজিতব বিয়া হ'ল। কাল-চকৰীত পৰি গুৰু-গোসাইত মলগা অতচি মদাৰ ফুলপাহো ধনাধ্যক্ষ অজিতব অৰু গুৱনি হৈ জঙ্ঘমকালে। অজিতে পৈত্ৰিক সম্পত্তি লাভৰ পৰাও বঞ্চিত হব ধৰিছিল, অথচ, লক্ষীৰূপিনী ন-ছোৱালী বাণীৰ জহতেই জন্তপ্ৰায় পৈত্ৰিক সম্পত্তি পুনৰ লাভ কৰি মিলব, মালিক হয়, বাগিছাৰ মালিক হয়; বিপুল ধন-ঐৰ্য্যৰ অধিকাৰী হৈ হৃদেৰে জীৱন যাপন কৰে।

নাটকমত বিবাহ-বিবাহ সৰ্ব্বদা বিবৰটোত নাট্যকাৰৰ লক্ষ্যকাৰী মনোভাৱটোৱে আধাৰ দৃষ্টি নপৰি নাথাকে বনিত, বিবৰটো অতৃতপূৰ্ব নহয়; ইয়াৰ প্ৰায় এশ বছৰ আগতে 'বাম নবমী' নাটত ইয়াৰ প্ৰত্যক প্ৰচাৰ হৈ গৈছে। 'সন্ত' মাথৰ চৰিত্ৰৰ মুখত বিবাহ সন্তৰ সংকল্প ঘটন-সমূহ সকল হাতৰলৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্যবাহী উপকৰণ।

বিশ্বকপা ( '৬১ )— কুকনৰ চতুৰ্থ তিনি-অষ্টম সামাজিক নাট 'বিশ্বকপাতো বিহুৱী মহিলা বেগুৰ কেন্দ্ৰ কৰি নতুন সমাজৰ সমাধান কৰি দেখুওৱা হৈছে। তেওঁৰ প্ৰথম দ্বাৰী হেমন্ত হুট লম্পট। সেয়ে গৈ দীক্ষা অভিষেক কৰাত, তেওঁ দ্বাৰী ত্যাগ কৰি কলেজত অধ্যাপিকা কামত সোমায়। কিন্তু হৃদয়ৰ মাজেই তাইৰ মৈত্ৰী হোৱাৰ দৰে, তাতো বেচৰী অধ্যক্ষজনৰ কামুক দৃষ্টিত পৰি বিভক্ত হ'ল আৰু লিকপায় হৈ শেষত চাকৰিটোকে এৰিলে। বেগুৰ মোহিনী ৰূপে অধ্যক্ষক এনেভাবে বলিয়া কৰিলে যে তেওঁ তেওঁৰ পত্নীক কৰ্মা বুলি সমাজক জনাই সেই গৰাকীক পৰিত্যক্ত ( 'ভাটভোৰ' ) কৰিবলৈ মানহ কৰিলে আৰু বেগুৰ পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰস্তাৱ গৈ বেগুৰ বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰত গৈ এদিনাখন হঠাতে উপস্থিত [ বেগুৰ অতদিন বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰতে আছিল ]। লগে লগে পত্নী-ত্যাগ হেমন্তয়ো সেই সময়তে বেগুৰ বুজাই-ববাই পুনৰ গৃহীণীৰূপে আদৰি আনিবলৈ সাজি-কাছি সেইখিনি পাইছেগৈ। উচ্চ-উদাৰম্মা নিৰ্ভীক যুৱতী বেগুৰে বিবাহ-প্ৰস্তাৱ উত্থাপন কৰা অধ্যক্ষদেৱৰ মুখত চুপ দিলে, নিলাজ নিঃকিন হেমন্তকো বাকটকৈ নেওচা দিলে, আৰু ভিনীহিয়েকৰ ভায়েক, কলাকুশল নাট্যকাৰ শচীপ্ৰসাদৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই সুখে-সন্তোষে কাল কটাব ধৰিলে।

কেৱল নাট ৰচনা কৰি, নাট-অভিনয় শিল্পত গাঢ়ালি দি, ভীৰিক। উপাৰ্জন কৰিব পৰা লোক অসমত কেইজন? কবি-সাহিত্যিক শিল্পী প্ৰভৃতি স্তম্ভ-সৌৰাগণ সততে সমাজৰ অনাদৰ-অৱজ্ঞাৰ পাত্ৰ মাথোন। নাট্যকাৰ কুকন স্বয়ং এই প্ৰেৰণা লোক। সেয়েহে বোধ হয়, এনে লোকসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ এটা সহজাত সহানুভূতি-দীপ্ততাৰ ব্যক্তিগত সিঁহৰণ জাগি উঠে। তেওঁৰ 'আসাম-হলিউড' এই বিষয়টোকে কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত নাট্যালেক্ষ্য। 'বিশ্বকপা'ৰ শচীপ্ৰসাদ বংশী নাট্যকাৰ, অভিনয়-শিল্পী, ধনদৌলতৰ প্ৰতি উদাসীন; আৰু সেয়েহে নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰ সমুচিত পাত্ৰ। শচীপ্ৰসাদৰ প্ৰতিজ্ঞা, তেওঁ পতি পৰিত্যক্তা হুণী, অথচ নিৰলক্ষ্য বেগুৰেদীক নাট্যশিল্পৰ যোগেদি জগন্ত অমৰ কৰি তুলিব। তেওঁৰ চৰিত্ৰত দৃঢ় মনোবল আছে, পুৰুষৰ পৌৰুষ আছে। শচীপ্ৰসাদৰ ককায়েক বামপ্ৰসাদ আৰু তেওঁৰ পত্নী বেবা কিন্তু ভায়েকৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত-ধৰ্মী; কুকো ধন-দৌলতৰ দ্বাৰাত আজীৱন বন্দী, সাংসাৰিক বাসনা-কামনাত উদগ্ৰ। বেগুৰ চৰিত্ৰত আছে স্বাধীন যুগৰ স্বাধীন বৃত্তি, স্বাধীন চিন্তা, নিৰ্ভীকতা, তেজবিত্তা। আত্মসন্মান বক্ষাৰ হেতু তেওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষজনৰ সৈতে কেবল বাৰিবলৈও ——— নাই, কুৰ্ত্তাবোধ কৰা নাই; কুৰ্ত্তাৱাজ হেমন্তৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ ভয় কৰা নাই; পুত্ৰ-পৰিচৰা সকল অস্তৰ এখনি লৈ, নিজ অভিব্যক্তি অহুসৰি পুনৰাব বিবাহ পাতি

দ্বিতীয় অধীৰূপে পটীপ্ৰসাদক গ্ৰহণ কৰিবলৈ কাৰো ওচৰত আৰ্থ সোৱা নাই, উপদেষ্টা-প্ৰাৰ্থী হোৱা নাই।

‘জিৱজন্তু’ত সন্নিৱিষ্ট সামাজিক একাধিক। তিনিখনৰ সাৰাংশ—

ফেৰিৱালা - এডভোকেট, দত্তৰ প্ৰথম পত্নীৰ কন্যা শেৱালী। হুৰ্ভাগ্যবশতঃ জন্ম হোৱাৰ লগে লগেই তাই মাতৃহাৰা হ’ল আৰু দত্তই দ্বিতীয় পত্নীৰূপে মেৰীক গ্ৰহণ কৰিলে। মাহীমাক মেৰীৰ স্বাভাৱিক নিষ্ঠুৰতাই ঘৰখনত শেৱালীজনীক চাকৰনী বেন কৰি তুলিলে; তাই ক’ব নোৱাৰা হ’ল যে দত্ত তাইৰ জন্মদাতা। কিন্তু অজ্ঞাত মৰম-ভুকাই মাহুহক মাহুহৰ ওচৰলৈ কোন মুহূৰ্ত্তত টানি নিয়ে কেৱে উমানকে নেদায়। ছোৱালীজনী, কি, জানো কাৰণত, সাধাৰণ ফেৰিৱালা এটাৰ মৰম-চাৰনিত পৰিল; সি ভাইক বিনা পটুচাই বেতিয়াই বি লগে কাপোৰ-কানি বয়-বস্ত্ৰ দি বায়। লাহে লাহে পৰিস্থিতিয়ে গুৰু-গভীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। শেৱালীয়ে গম পালে দত্ত তাইৰ নেউতাক। কিন্তু ইতিমধ্যে ফেৰিৱালাৰ সৈতে তাইৰ প্ৰণয়ৰ বান্ধ লাগি হঠাতে এদিন গাভৰু ছোৱালী কেনিবাৰি উধাও হ’ল; কেৱে ভুক্তকে ধৰিব নোৱাৰিলে।

ভাস্মসাৰতি—ইয়াত বিধৱা নাৰীৰ ওপৰত গুপ্ত-প্ৰণয়-বহুস্তৰ জাল তৰি ‘অসীম’ নামৰ চৰিত্ৰক ভিত্তি কৰি, নাট্য গাঁথনি নিৰ্মিত হৈছে। চহকী ব্যৱসায়ী ধনজয়ৰ পুত্ৰ অসীম। চন্দ্ৰ আৰু তেওঁৰ বিধৱা মাক অৰা ধনজয়ৰ লগত থাকে। অসীমৰ জন্ম-বহুস্ত অজ্ঞাত। তেওঁ মাতৃ-বিয়োগৰ কথা শুনে, অৰাৰ ব্যৱহাৰত অতিষ্ঠ হৈ বিহু খাই মৰিব ওলায়; শেষ নিশ্বাস কালত মাথোন গম পায়, অৰা তেওঁৰ মাতৃ।

মণিৰাম দেৱান - তিনি-অকীয়া গুৰু নাট। সৰ্বভাৱত ব্যাপি হোৱা এক মহাসঙ্কট কালত অসম-প্ৰান্তত মণিৰাম দেৱানৰ আবিৰ্ভাৱ—উনবিংশ শতিকাৰ মাজছোৱা। আহোম স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহ, মন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দ। মান-মৰাণৰ সঘন আক্ৰমণে অসম-ভূমি খণ্ড-বিখণ্ড কৰিলে আৰু সেয়ে হ’ল মণিৰামৰ দেশ-হিঁতেষিতাৰ ঘাই ধৰণী; ১৮২১ খৃষ্টাব্দত তেতিয়া সত চাহাব মানৰ উপদ্ৰৱৰ পৰা অসমক ৰক্ষা কৰিবলৈ বুলি বন্দেশ্বৰ পৰা কোঁজ আনি অসম পায়হি। মণিৰাম তেতিয়া ওঠৰ বছৰ বয়সীয়া গজলীয়া ডেকা। চাহাবৰ ফৌজৰ পথ-প্ৰদৰ্শক ৰূপে তেওঁ উজনিটলৈ আহে আৰু দেশত শান্তি-শৃংখলা স্থাপন কৰাত বৃটিছৰ সৌহাৰ্ড স্বৰূপ হৈ পৰে। কিছুদিন ‘পেছ-কাৰ’, ‘চিৰস্তালাৰ’ আদি বিষয়-বাব লৈও মণিৰামে চৰকাৰী কামত যোগ দি দেশবাসীক সহায় কৰে। কিন্তু ক্ৰমান্বয়ে তেওঁৰ মন-চকৰী আইন পিনে ঘূৰিব ধৰিলে; বৃটিছৰ শাসন-নীতিৰ ওপৰত তেওঁৰ অনাছা হ’ল; বৃটিছ শাসন-কৰ্ত্তা সকলৰ দুষ্টীও তেওঁৰ ওপৰত বৰ বেয়াইকৈ পৰিল। তেতিয়া দুৰ্ব্বাক ৰক্ষাৰ্থে সিংহৰ তৰফে তেওঁ গৈ কলিকতাত উপস্থিত; উদ্বেগ এই যে অসমৰ উজনি খণ্ড বৃটিছৰ হাতৰ পৰা একৰাই আনি ৰখাই নিজে লব লাগে। ইপিনে সমগ্ৰ ভাৰতত বৃটিছ বিৰোধী বিদ্ৰোহৰ ক্ৰম শব্দ বাজি উঠিছে। মণিৰামে কলিকতাৰ পৰা অসম বজালৈ চিঠি দিলে—“এই কালে দেশ ভাগিল, আমাৰো ঘৰ লাজিবলৈ গা দাঙক।” এই চিঠি অসমৰ শাসনাধিষ্ঠিত মিলচ,

আৰু হুলস্থূল চাহাবৰ হৃদয়ত হ'ল। এয়ে দেখানৰ কাহিনী বৃজপাত [অ. 'মণিৰাম দেৱান' - বেণুধৰ শৰ্মা]

বুৰঞ্জীয়ে গৰকা বিদ্রোহৰ এনে এটা পটভূমিতেই নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ সাতবকীয়া বা লৈ কাহিনী বচতীয়া হৈ ওলাল। ইয়াৰ ভিতৰত মণিধৰী গাভৰু হুলস্থূলৰীৰ জনীলৈকে পোনতে আয়াৰ চহু পৰে। হুলস্থূলৰীৰ আলফুল হাত দুখনি, ভিৰবিৰ চহু দুবি আৰু উঠন বুকখনিকে লৈ নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ ছাঁট পাতিলে। নেৱে হৈ পৰিল অকুনগুৰি মেলাত গোড়া চিপাহীৰ বুকুৰ ধৰু কৰাৰিৰ হেতু। হুলস্থূললীয়া গাভৰু হুলস্থূলৰীয়ে ডাইতৰ হাতত লাজ-মান হেৰুৱালে। অৱন্তে দুতিয়াৰ বকৰাৰ অৱশেষত কোমোৱতে তাইক মি ৰাজকাৰীক আশ্ৰয় দিয়া হ'লগৈ। নাট্যকাৰে মণিৰামকো এইজৰী দুৰ্ভাগিনী গাভৰুৰ আচলত ধৰিহে বিপক্ষৰ গোপন তথ্য-সমূহ সংগ্ৰহ কৰি উদ্ভেদ সাধন কৰাবলৈ সক্ষম কৰালে। ঐতিহাসিক নাটত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা পোনতে পৰ্য্যাপ গোহাৰিককৰাই তেওঁৰ 'লাঞ্চিত বৰফুকন' নাটত দেখুৱায়। পৰবৰ্তী প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে এই ঐতিহ্য বৰ্দ্ধিত হৈছে। ফুকনো এই বীতিৰ ব্যক্তিকৰ হোৱা নাই। নাটখনত মিলচ, হুলস্থূল চাহাব আৰু হৰনাথ বকৰাৰ চৰিত্ৰত কঠোৰ শাসকৰ মহাত্মতা আৰু বহন নীতিৰ চূড়ান্ত ৰূপ একোটা ফুটাই তোলা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, ডেওলোকৰ হুক্তি-বিচাৰ-বিহীন মণগৰী এথাৰ বস্ত্ৰৰ পঢ়ি চালেই কথাৰাৰ বৃজবলৈ একো বাকী নাথাকে "Hanging first trial afterwards" (প্ৰথমে ফাঁচি, পাছত বিচাৰ)। হৰনাথ বকৰা চাকৰি-জীৱী গোলাম-মনোবৃত্তিৰ প্ৰতীক চৰিত্ৰ। মণিৰামৰ চৰিত্ৰত শ্বেৰ নিৰাস পৰ্য্যাপ আছে বিদ্রোহ-বহিৰ জলন্ত ফিৰঙতি। এই প্ৰসঙ্গত হৰনাথৰ প্ৰতি তেওঁ কোৱা অস্তিত্ব মুহূৰ্তৰ কথা তুলনীয়— "তোক মই শাও দিছো হৰনাথ, যেতিয়া মৰণ-পাটাত পৰি চাই কই কৰিবলৈ ধৰিবি, তেতিয়া হৰনাথ, তোৰ মূখত পানী এটোপা দিবলৈকো কাকো বিচাৰি নেপাবি। গোটেই গাতে তোৰ পোক লাগিব। তিলতিলকৈ এই নাৰকীয় দেহাৰ অন্ত পৰিব।" হৰনাথৰ আগত কোৱা মণিৰামৰ অস্তিত্ব মুহূৰ্তৰ ঠিক এনে এথাৰ বচন 'পিয়লি ফুকন'তো আছে। পিয়লিয়ে মণিৰামক কৈছে— "মৰণ কালত এনে ঘোৰ অপমান দি মৰালি বাবে ভিত্তি চিপ জৰী লৈ মই অন্তৰৰ পৰা কৈ যাওঁ যে, মি গছ জৰী মই বাৰত পালো, সেই একে গছ জৰী তই অৱান্তে পাৰি।" মণিৰাম পিয়লি সঙ্গ স্বভাৱ-মহান কালজয়ী বীৰ একোজনৰ মূখত এনে অভিশাপ-স্বতক বচন শোভা নেপায়। এই সংকীৰ্ণ মনৰ বচন দুবাৰে চৰিত্ৰ ঘনত কিকিং কলক মানিলে। ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিত কোষৰ বৰপৰ্ব্ব হৈ কোনো এক ব্যক্তিয়ে অইন ব্যক্তিৰ প্ৰতি কেতিয়াবা এনে একোবাৰ অভিশাপ দিয়ে। দুৰ্বাসাৰ অভিশাপ-সঙ্গ এনে বচন দুবাৰে বীৰ-পুত্ৰৰ হৃদয়ৰ চৰিত্ৰত শ্বেৰ মুহূৰ্তত, কিকিং পৰিমাণে হলেও, চেকা শেলাইহৈছে। কিন্তু একে প্ৰেৰণাৰ একে প্ৰসঙ্গত ফুকন কোৱাৰ চৰিত্ৰত বিধাৰ বচন আছে, মি কোৱাৰ চৰিত্ৰ বেছি উজ্জল কৰিহে তুলিছে। পত্নী-পুত্ৰৰ লৈতে শ্বেৰ লাক্ষ্য ৰেলিকা ৰেইলৰ জনে কোৱবক কয়— "কোৱৰ, বেচি পৰ সময় নকৰিও, কিবা কথা থাকিলে বেগাই ককক আৰু বেচি পৰ এখেত সকলক থাকিবলৈ দিব পৰা নহব।

কৌতুক—জাল! জেইলৰ ডাঙৰীয়া! এই শেহ কৰিলো। আপুনি অলুট নহব। আক সবহ পৰ কিবা সবহ দিন কুশলে আমনি কৰিবলৈ নেথাকে, নিজেই জানে দেখোন। প্ৰিয় জনৰ সৈতে বিদায় বেলিকাৰ ক্ষণ বৰ মধুৰ, জেইলৰ ডাঙৰীয়া।” —এনে সময়ত এনে বুদ্ধ-মধুৰ উদাৰ বচনেহে নায়ক জনক বীৰোদ্ভাত শ্ৰেণীত পেলাই তেওঁৰ মহিমা বৰ্দ্ধন কৰে, চৰিত্ৰ উজ্জল কৰে।

স্বাধীনতাৰ জিঞ্জিৰি মোচন কৰা আকাশ-চুৰী জয়োল্লাস আৰু স্বাধীনতা-উপভোগ-কৰী উচ্চ অস্তিত্বাত বন্দী হৈ অৱশেষত শাসকৰ হাতত ডিঙিত চিপ্‌জৰী লব লগীয়া হোৱা মণিৰামৰ শোকাৱহ পৰিণতিত আপেক্ষিক বিবাদ আছে। প্ৰকৃততে মণিৰামক বিষয় বীৰ বুলিব নোৱাৰি। তেওঁ দেশমাতৃকাৰ দেৱা কৰি, মৰণত শৰণ লৈ, মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ হ’ল; তেওঁ কোনো দোষ কৰি অহতপ্ত হোৱা নাই। স্বাধীনতা সংগ্ৰামত আগ ভাগ লৈ, বৰণ-মালাৰ বদলি মৰণ মালা পোৱা দেখি তেওঁৰ প্ৰতি আমাৰ বেথা হয়, কিঞ্চিৎ বিবাদ হয় সঁচা, কিন্তু জাতীয় কীৰ্ত্তি স্তম্ভ স্থাপন কৰি তেওঁ যিদৰে অমৰ হ’ল, তাত বিষয় বীৰৰ লক্ষণ প্ৰকাশ নাপায়। গতিকে নাটখন আংশিক বিবাদান্ত মাথোন।

লাচিত বৰফুকন (১৯২০)—তেওঁৰ দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাট ‘লাচিত বৰফুকন’ও তিনি-অকীয়া গুৰু নাট; আধাৰ-পুথি ড: সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ ‘Lachit Barphukan and his times’. লাচিত, তথা শৰাইঘাটৰ বৰ-কাহিনী লৈ, ইয়াৰ আগত গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ (১৯১৫ খৃ:), বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ (১৯১৫ খৃ:) আৰু বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘শৰাইঘাট’ (১৯২৭ খৃ:) প্ৰকাশ হৈ গৈছে। কেউখনৰে মূল বিষয়-বস্তুৰ জকা একেটাই—শৰাইঘাটত অসমীয়া-মোগলৰ ষৈয়ানপৈয়া বৰ, সৈন্তাধ্যক্ষ লাচিতৰ আদেশ অমান্য হোৱা বাবে লাচিতৰ দ্বাৰা মোমায়েক-হত্যা—একে নিশাৰ ভিতৰতে গড় নিৰ্মাণ—মোগলৰ পৰাজয়—লাচিতৰ জয়লাভ। মূল কাহিনী-ভাগ অটুত ৰাখি নাট্যকাৰসৱে নিজৰ প্ৰতিভাৰ তুলিকাৰে নাট্যদেহ সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত কৰিছে। [স্থানান্তৰত ‘গোহাঞি বৰুৱা’, ‘বেজবৰুৱা’, ‘বিনন্দ বৰুৱা’ আখ্যা ৩:]। প্ৰবীণ ফুকনৰ আংশিক মৌলিকত্ব থকা উপকাহিনী—(১) সোণপাহী-নিতাই, (২) মদনাবতী-ৰামসিংহ, (৩) জয়ানন্দ-প্ৰসন্ন। আংশিক মৌলিকত্ব এইবাবেই যে, প্ৰথম আৰু তৃতীয়টোত বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া-প্ৰসন্ন আৰু দ্বিতীয়টোত গোহাঞি বৰুৱাৰ বমণী গাভৰু-প্ৰসন্নৰ সৈতে তালৈখিনি সাদৃশ্য চকুত পৰে। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াই গজপুৰীয়াগীক কৈছিল—“মোৰ সৈতে পীৰিত্তিৰ কৰাল এবালনে? কোমল ডামোল দেখি বুঢ়া ডামোলটো দলিয়াই পেলালি নেকি?” (১ম অ: ৫ম দৃ:)। প্ৰবীণ ফুকনৰ নিতানেও সোণপাহীক কৈছে, “মোৰে সৈতে পীৰিত্তিৰ কৰাল এবাল নে কি?” .. “বাক ভৈয়াই, কোমল ডামোল দেখি বুঢ়া ডামোলটোক এলাগি কৰিলি” (২য় অ: ১ম দৃ:)। কোমল হুতব কথা শুনি বেজবৰুৱাৰ বৰপায়েগৌহাৰে কৈছিল—“চুপ্, চুপ্! বৰ গঙ্গপুত্ৰক কথাবোৰ কৈছা দেখোন?” (১ম অ: ১ম দৃ:)। ফুকনৰ আভ্যন্তৰীণ গৌহাৰেও বিৰোধৰ কথা শুনি একে প্ৰসন্নত কৈছে—“মনে মনে ধাকা। বৰ গঙ্গপুত্ৰাই কথাবোৰ কৈছা

সেপোন ? কাৰ আৰম্ভ এনেদৰে কৰা কৈছা জানিছা নে ?” (২য় অঃ ১ম দৃঃ)। সেইববে দেশত বণ লগাব কথা কওঁতে বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া, জিন্নাবাৰ প্ৰভৃতিৰ মাজত গজপুৰীয়াক “ভিতা খেবৰ মেজি” বুলি বিচৰে বাক-বিহীন কৰা হৈছে, ফুকনৰ লোণপাহী-নিতাইৰ কথা-প্ৰদৰ্শনতো “মেজিৰ জুই”ৰ কণকৰ আছে। প্ৰকাশ বীতিৰ তাৰ-তকীৰ এই সাদৃশ্য উল্লাই কবিতা লগীয়া নহয়। তদুপৰি বেজবৰুৱাৰ উপকাহিনীৰ দৰে ফুকনৰ উপকাহিনীও মূল কাহিনীৰ অপবিহাৰ্য অকৰকণ নহয়, গোপনহে।

গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটত বৰগীপাতকৰে বাজপুত বীৰ অজিত সিং ছদ্মনাম লৈ শত্ৰুৰ বিপক্ষে বণ কৰে। ফুকনৰ নাটতো মণিপুৰী গাভৰু মহনাৰতীয়ে বাজপুত নাৰী বেশ ধাৰণ কৰি বামসিংহক মোগলৰ বিপক্ষে বিদ্ৰোহী কৰি তুলিবলৈ আঁক জৰানলৈ বচিবলৈক বামসিংহৰ লগত কামিয়া লগাবলৈ চেলু বিচাৰি ফুৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ ছদ্মবেশী চৰিত্ৰয়ো এনে বড়মুখৰ মাজেদিয়েই শত্ৰুবশ কৰা নীতি অৱলম্বন কৰিছে। ছদ্মবেশ নাটতে এই উপকাহিনী-ভাগ মূল কাহিনীৰ সৈতে জড়িত। এইবোৰৰ উপৰিও, কেইটামান চাব-শৰা বুৰঞ্জীগত মাত-কথা কেউখন নাটতে অভিন্ন কণত প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়, যেনে — “হুই বড়ীমান মুখ”, “অসমীয়া জাতি হিন্দুমানৰ একোথে চুক এটাৰ গাঁতত সোমাই আছে”, “বাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা সিঁচিলেও আঠ দহোটা মাছহক শিঙিয়ে বিছে, এখন বণত যেনিবা আঠ-দহ-হেজাৰ বগুৰা পবিল সি আক কি বৰ কথাটো হ’ল !” এইবোৰ প্ৰয়োগ আত্মপোৰিক প্ৰভাৱ অবিহনে অইন একো নহয়।

নাটখনৰ শেষত আতন বুঢ়াগোহাঁইৰ মুখৰ বচনগুটি নাট্যকাৰজনকেই জাতীয় জাৰ-প্ৰকাশক উল্লা চৌৰ থলকনি মাথোন — “শৰাইঘাটে লাচিতক অম্ব কৰিলে। অসমীয়া জীয়াই থাকে মানে লাচিতো জীয়াই থাকিব। অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে লাচিতক পূজা কৰিব। নাতিপুতিহঁতে মহাবীৰ লাচিতৰ চানেকিৰে অসমীয়াক পৃথিৱীৰ ভিতৰত শক্তিশালী কৰি গঢ়ি তুলিব।”

‘মণিবায় দেৱান’ আৰু ‘লাচিত বৰফুকন’ অসমৰ বোলছবি দৰৰ কপালী পৰ্গাতো উঠি ব্যাপকতা লাভ কৰিছে।

প্ৰবীণ ফুকনৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ — সামাজিক নাটবোৰত ভেওঁ সঙলে ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালৰ ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যবস্ত ৰূপন কৰে।

[তুলনীয় চৰিত্ৰ — ‘কাল-পৰিণত’ত ৰায়চাহাব ভৈৰপুৰীয়া; ‘আলম-হুজিউ’ত জাহেৰউল্ল; ‘শক্তিকাৰ বাণ’ত প্ৰবীণ; ‘বিক্ষৰ্ণা’ত শিবপ্ৰসাদ, অধ্যক্ষ মজ; ‘কেৰিলা’ত এতভোকেই দত্ত, বেৰিটাৰ বামিন, ‘চকৰি’ত জালাল, অহল; ‘ভয়লাবতি’ত ধনৱন্ত প্ৰভৃতি]।

ভেওঁৰ প্ৰায়বোৰ সামাজিক নাটৰ কেন্দ্ৰীয় লাব-দৰ্শ, “ধনে বণ কৰে, প্ৰেমে অস্তৰ জয় কৰে।”

ফুকনক নাট্য-শিল্পী কলা-সেৱী সাহিত্য-সেৱী সকলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ মন লভতে সন্মান, অন্তৰ সহানুভূতিসহ। ‘আলম-হুজিউ’ৰ মূলধাৰ এই একোটা মাথোন বিধেইহে।



অভিনেতা-অভিনেত্ৰী বা শিল্পী-যুগলৰ প্ৰেম-মধুৰ মিলন-বহুতৰ স্বাভাৱিক তেওঁ মিলনান্ত বা স্তব্ধ নাট বচনা কৰে। [‘আসাম-হলিউড’ত জাইবেট-বেণু; ‘শক্তিকাৰ বাণ’ত প্ৰদীপ-বাণী; ‘বিষকণা’ত শৰী-বেণু প্ৰভৃতি চৰিত্ৰ যুগল তুলনীয়]। নকলেও হয়, যে নাট্যাভিনয় আৰু কথা ছবি শিল্প-সংক্ৰান্ত-বহুমুখী বাস্তৱ অভিজ্ঞতাই তেওঁক এনেবোৰ সময়-উপযোগী চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰাত বিশেষ সহায় কৰিছে।

কালোচিত নীতি-তত্ত্ব আৰু সমাজ-তত্ত্ব প্ৰচাৰ তেওঁৰ উদ্দেশ্য। অতি আধুনিক আৰু অতি বাস্তৱ জগতখনৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই পুৰণি বৰ্ণনালী নীতিৰ বিৰুদ্ধে মতবাদ প্ৰচাৰ কৰি, তেওঁ প্ৰায়বোৰ নাটতে একোটা সংস্কাৰকাৰী মনোভাৱ স্থাপন কৰিছে, তত্ত্বজ্ঞানৰ বৰ্ণনা চিত্ৰ অঙ্কন কৰি শাস্তি লভিছে। ‘আসাম হলিউড’ত ভাৰ্যমতীয়ে চিত্ৰ-শিল্পিনীৰূপে স্তন্যমূৰ্জন কৰি মাহে পাঁচশকৈ টকা দৰমহা পোৱা দেখি, পিতাক সাৱধা চোঁৱৰীৰ মনত যে কিমান আনন্দ! তেওঁ কয়, “সঁচাকৈয়ে এইবিলাকহে আচল বিজ্ঞ। পঢ়া-শুনাতো সকলোৱেই কৰিব পাৰে। .....এইহে উপযুক্ত ছোৱালী। ছোৱালীৰ লগে লগে মোৰো নাম খবৰ কাগজত বাহিৰ হৈ গৈছে (খবৰ কাগজ চাই)।” সেইমতে ‘শক্তিকাৰ বাণ’ত বিধৱা কণ্ঠীৰ পুনৰ্বিবাহ আৰু ‘বিষকণা’ত সমাজ-নিষ্পেথিতা বেণুৰ দ্বিতীয় স্বামী-গ্ৰহণ, ‘কাল-পৰিণয়’ত নীলিমাৰ আত্মহত্যা এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়।

তেওঁৰ কল্পিত নাৰী-প্ৰেম প্ৰায়েই অথলৈ নাযায়। নাৰী-স্বাধীনতাৰ তেওঁ পূৰ্ণ সমৰ্থক। প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নাৰী-প্ৰভাৱত সংঘটিত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-মহোৎসৱ দেখুৱাই তেওঁ আমোদ কৰে, স্তব্ধ নাটৰ ফুল-বেণু উৰুৱাই আনন্দ উপভোগ কৰে। ‘কেবিহালা’ত এড্‌ভোকেট দত্তৰ জীয়েক শেহালী কেবিহালাৰ সৈতে প্ৰেম-পাণ-বন্ধা হৈ কোন টলকত কেনি গ’ল, কেৱে ততকৈ ধৰিব নোৱাৰিলে। ‘বিষকণা’ত বিধৱা বেণুৱে স্বইচ্ছাই স্বামী-নিৰ্বাচন কৰি সোণৰ সংসাৰ নিৰ্মাণ কৰি ললে।

ঐতিহাসিক নাটত তেওঁৰ বিবয়-বস্ত অতীত অসমৰ খ্যাত-বিখ্যাত বীৰ-বীৰাঙ্গনা, যেনে, লাচিত, মণিৰাম। ইয়াত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতারণা তেওঁৰ অন্ততম নীতি। তেওঁৰ ছয়োপন নাটতেই ছদ্মবেশী চৰিত্ৰাৱলীয়েহে বেছি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে [‘মণিৰাম দেৱান’ত ফুলফুমাৰী; ‘লাচিত বৰফুকন’ত মদনাবতী জটীয়া]।

ভাষাগত বৈচিত্ৰ্য তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ হাস্যৰস উল্লেখৰ প্ৰধান অৱলম্বন; প্ৰতিখন নাটতে আছে—ইংৰাজী, হিন্দী, বঙালী, বা অল্প কথিত অসমীয়াৰ বহুগুণী বহুবচী বিমিশ্ৰণ। দ্বিতীয় অৱলম্বন, গুৰু-গোসাই বা ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়ৰ অথবা হুৰ্ভা জেপীৰ চৰিত্ৰ-বিশেষ [‘শক্তিকাৰ বাণ’ত শান্ত, কাণ্ডনা; ‘বিষকণা’ত গুৰু; ‘লাচিত বৰফুকন’ত বিভাই-সোণপাহী ব্ৰ:]।

দুৰ্গ-প্ৰভাৱত তেওঁৰ প্ৰথম বচনাৱলীত দুৰ্গীৰ স্বৰ্গত: উক্তি থাকিলেও, পৰৱৰ্তী বচনাৱলীত ই ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিছে। ‘জিৰক’ৰ তিনিওখন নাট একাত্মিক।



## লক্ষ্য চৌধুৰী

একলব্য ( ১৯৩৫ )

বক্কুমাৰ ( '৫২ ) .

আলিবাৰা ( '৩৯ )

নিমিলা অৰু ( '৬৫ )

অপ্ৰেক্ষান্তিত, অৰু অভিনীত নাট্যাৱলী—বৰনিকাৰ আবে আবে ( বা 'বৰনিকা পতন' ), বিষ্ণুমাৰ বিচাৰ, অচল টকা, কণাস্তব, দেশৰ দস্তব ।

১৯৩৬ চনত লক্ষ্য চৌধুৰীয়ে গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এচ্-টি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কিছুদিন হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু পিছত বাৰ্ছনীতি ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন ছাত্ৰিকা গ্ৰহণ কৰি সমাজ সেৱা কৰিবলৈ লয় । এবাৰ তেওঁ গুৱাহাটী পৌৰ সভাৰ সভাপতি ( 'চেয়াৰমেন' ) পদত অধিষ্ঠিত হয়, এবাৰ অসম বিধান সভাৰ সদস্য নিৰ্বাচিত হয় । ছাত্ৰাৱস্থাৰ পৰাই নাট আৰু অভিনয় ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ একান্ত বাপ । সেয়েহে, নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা স্বৰূপে তেওঁৰ কীৰ্ত্তি বৰ্ত্তা ব্যাপক । স্কুলীয়া ছাত্ৰাৱস্থাতে তেওঁ 'একলব্য' নাটখনি বচনা কৰিছিল, লগে লগে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল । মাজে-সময়ে সাময়িক সংবাদ-পত্ৰ, আলোচনী আদিৰ যোগেদিও তেওঁ সাহিত্যিক পৰিচয় নিদি থকা নাই ( দ্ৰঃ অহৰোধ' কবিতা ; 'আৱাহন' ১৮৬০ শক ) । সাধাৰণতে লঘু বচনাত তেওঁৰ লেখনী স্বতঃ-স্ফুৰ্ত আৰু শক্তিশালী, গধুৰ বচনাত কিছু ধীৰ আৰু সংযত । ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ ভিতৰত 'বক্কুমাৰ' আৰু 'নিমিলা অৰু' সৰ্বজনপ্ৰিয় মঞ্চ সকল নাট ।

একলব্য—একাঙ্ক এই নাটখনি লক্ষ্য চৌধুৰীৰ শৈশৱকালৰ প্ৰথম বচনা । হাতে লিখা অৱস্থাতে ১৯৩২ চনত ডিচেম্বৰ মাহৰ বাইশ ভাৰিখে ডাউটসকলৰ বাৰ্ষিক উৎসৱ উপলক্ষে ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয় আৰু '৩৫ চনত প্ৰথম প্ৰকাশ হয় । ভাষা আত্মপোষক সৰল গন্ত ; আবেগ-মূৰ্ছবোৰত ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰি আৱাৰ ছন্দবদ্ধ বচনো আছে । স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ মাথোন এটা—একলব্যৰ মাক । হীন জাতিৰ সন্তান বুলি একলব্যই গুৰুৰ ওচৰত শিক্ষা-লাভ কৰাৰ পৰা বঞ্চিত হৈ, মাকৰ ওচৰত কান্দি কাটি আবেগ কৰি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে, তেওঁ শিক্ষা লাভ কৰিবই । ইয়াকে লক্ষ্য কৰি তেওঁ গুৰু স্ৰোণাচাৰ্য্যৰ স্তুতি পূজা কৰিব ধৰিলে । গুৰুৰ ওচৰত শিষ্যৰ শিক্ষা-লাভৰ এনে একাগ্ৰপতীয়া ধাউতিয়ে নাটখনিৰ ছাত্ৰ সমষ্টিৰ মাজত আপোন কৰি তুলিছে আৰু আদৰ্শাত্মক শিক্ষাপ্ৰদ নাট ৰূপে ইয়াৰ মূল্যায়ন কৰিব লাগিব । এই একে বছৰতে বাণীকান্ত শৰ্মাৰ ( তেজপুৰ ) তিনি-অৰ্দ্ধীয়া 'একলব্য' নাট এখনো ছপা হৈ ওলায় ।

আলিবাৰা - এইখন অল্প পাবসৰৰ পঞ্চাঙ্ক চুটি নাট [ বৰ্ত্তমান নাটখনি দ্ব্যুত্থাপ্য ] ।

বক্কুমাৰ—পঞ্চাঙ্ক ছন্দ-বহুল নাট ; বচনাকাল ১২৪০ খুঃ, প্ৰকাশ '৫২ খুঃ । বক্কুমাৰ ভৰণীসেনক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য-বস্তৱ প্ৰস্তুতি হৈছে । পিতাক বিভীকৰৰ আদেশ কিৰোধাৰ্থ্য কৰি ভৰণীয়ে অন্ধে অন্ধে বাহ নাম লিখি লয় । অৰু, এনেজন বাহ-ভক্ত বাগকৰ হাততেই বাহভক্তই সন্মুখ সংগ্ৰামত অপৰে লঘু-লাহুনা ভুগিব লগীয়া হয় । অৱশ্যে বাহভক্তৰ হাততে বাগক নিহত হৈছে ।

তৰণীসেন-চৰিয়াল সংকলিত বাঙ্গালীকীৰ্ত্তিৰ বাসায়গলত নাই; অসমীয়া কবীৰ বাসায়গলত শোৱা নাযায়। ই কেৱল কৃতিবাসী বাসায়গলত কল্পিত চৰিয়াল, বক কবিতা পুৰুষ জনৰ লগত কল্পনা। প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী খণ্ডে খণ্ডে নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপূৰ্ণ। অসম-ব্ৰহ্মী-বিখ্যাত বিকট-ধৰ্মী পিতা-পুত্ৰ বদন-শিয়ালিৰ সৈতেও এই কাহিনীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। ইও বোধ হয় অসমীয়া নাট্যকাৰক ইয়াৰ পিনে স্বাভাৱিকতে চাল খুৱাব পাৰে। ইয়াৰ আগত অতুল হাজৰিকাৰ 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' ( '৩৭ ) নাটতো 'তৰণীসেন'-চৰিয়ালটো প্ৰায় একেটা ৰীতিতে একেটা প্ৰসঙ্গতে অৱতাৰণা কৰা হৈছিল। অইন কি, প্ৰায় এশ বছৰৰ আগত পৰমানন্দেৰে গোৱালীৰ 'তৰণীসেন বধ' ( অপ্ৰকাশিত ) নামৰ এখন অসমীয়া নাটো ৰচিত হৈছিল। বিষয়-বস্তু অসংকলিত হলেও নাট্য-শৈলী প্ৰদৰ্শনত চৌধুৰীৰ মৌলিকত্ব নোহোৱা নহয়। প্ৰকাশ-ভাৱতো নিজস্ব আছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যৰে নাট্যবস্ত্তৰ 'মুখ' আৰু তৰণীসেন-বধত ইয়াৰ 'নিৰ্ব্বহণ' নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যটো প্ৰস্তাৱনা-নামেৰে অলঙ্কৃত হলেও সংকলিত 'প্ৰস্তাৱনা'-সূত্ৰৰ সৈতে ই অমিল। গতিকে এই নামাকৰণ নিৰ্ব্বৰ্ণক।

১২৪০ চন অৰ্থাৎ এই নাট ৰচনা কালটো ভাৰতৰ জাতীয় সংগ্ৰামৰ সন্ধিক্ষণ। নাট্যকাৰে নিজেও এই সংগ্ৰামত আংশিক ভাবে যোগদান কৰে আৰু সেয়ে তেওঁক চৰিয়াল সমূহৰ ৰচনা মাধ্যমত "ছেগ চাই চাই দেখা দিবলৈ বাট মুকলি কৰি দিছে। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি তৰণীৰ অচলা ভক্তি আছিল সঁচা, কিন্তু যেতিয়াই বুজিলে তেওঁ লকাৰ শত্ৰুৰূপেহে তাত প্ৰৱেশ কৰিছে, দেশ-প্ৰাণ বালবৰ সহ নহ'ল। অন্তৰত স্বদেশ-প্ৰীতিৰ ঢল উঠিল তেওঁৰ, মুখত ওলাল—"ভক্ত মই জননী লকাৰ-পূজা মোৰ ৰজা লক্ষ্মণৰ।" এইদৰে আৰ্ত্তনাদ কৰি শত্ৰুৰ গাত শব নিক্ষেপ কৰিলে। এইজন বীৰ-কিশোৰ, বন্ধবীৰ, নে নাই, ভাৰতৰ মুক্তি যুদ্ধৰ অগণন তৰণীসেনৰ অন্ততম বীৰ-যোদ্ধা তৰুণ বালক, তাৰি চাবৰ মন যায়। সেইদৰে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ শৰাঘাতত নিহত তৰণীলৈ চাই চাই পিতাক বিভীষণে যেতিয়া কয়—"মৃত্যুতো নহয় তেওঁৰ-মুক্তি-মুক্তি-মুক্তি-বস্তু আজি তোৰ হল সমাপন—ভাৰতে দিলেহি জালি পুত্ৰ হোমানল-লকাই ৰাচিছে তাৰ সমিধ চন্দন-পিত্তে কৰিলে নিজে পুত্ৰৰ তৰ্পণ" ( ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ )—এই বিভীষণ জনো লকাৰ বিভীষণ যেন নালাগে, পুত্ৰ-কন্যা-পৰিবাৰে আকোৱালি নধৰা, বিষয়-বাসনা মোহে ঢুকি নোপোৱা, কোনোবা উদ্ধাৰ উচ্চনয়া ভাৰতৰ জাতীয় যোদ্ধা যেনহে লাগে। বিভীষণে, ইয়াত আছে ভাৰত-লকাৰ, তথা আৰ্য-অনাৰ্যৰ মহামিলনৰ এক মৰ্মল ধ্বনি। ৰণভূমিত শত্ৰু হলেও, মাহুৰৰ প্ৰতি মাহুৰৰ স্বাভাৱিক দয়া-মমতা, সহায়-সহায়ত্ব সত্ত্বে বাহনীয়। ইয়াৰ উপৰিও, জাতীয় সংগ্ৰাম-কাল-ছোৱাতে অশ্লীলতা-মহামাৰীয়েও ভাৰতীয় জনগণক পকু কবিতা ধৰিছিল। মহাত্মাৰ নেতৃত্বত হোৱা 'হৰিজন' আন্দোলনে জনতাক জগালে। ভাৰতীয় কৃষকগণকলৰ টোপনি জামিল। সমাজৰ ওপৰত শেন চকুৰা কবি-শিল্পী-সাহিত্যিকসকলে বিয়টোৰ ওপৰত দৃষ্টি পৰিল। কবিৰ সাময়িক উক্তি তুলনীয় "মোহনদাসৰ মোহন মই হ'ল ভাৰতৰ ধৰ্ম। কৰ্মচাৰীৰ কৰ্মই শিকালে কৰ্ম আৰাৰ ধৰ্ম" ( 'আৰাৰ বাপুজী'—অতুল হাজৰিকা )। এই প্ৰসঙ্গত দায়-বিভীষণৰ ৰচনা এয়াৰ সৰ্বাঙ্গীৰ—

‘কবি’—‘কবিতা’ আৰু ‘কবি’—‘কবিতা’ৰ অৰ্থৰ আন্তৰ্ভাৱ। ‘কবিতা’ৰ অৰ্থৰ আন্তৰ্ভাৱ পৰস্পৰী নহ’ব পাৰে।’ বিজ্ঞান—‘অসুখতা হ’ল অসুখ নহ’ব।’ ‘পৌৰাণিক নাটৰ অস্তিত্বিত এই সামাজিক, ভাষা বাস্তৱ, পৰিৱেশ কৰে প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ সন্মত আধুনিক ভাষা-ভাৱ-ভাৱনাৰ আভাৱ নৈ বচনা বেছি আপোনা কবি কুশিলে। আধুনিক নাটক এনেদৰে কৰা অস্তিত্ব ঠাইতো একেদৰে মোহোৱা নহ’ব।

কবিতাৰ গুণ-গান বীতিত বহিৰ্ভাৱ কবিতাৰ কবিতা ‘মেঘনাথ-বৰ কাণ’ৰ পৰা অসুখ হ’ব। নাটকৰ অস্তিত্ব বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ ছিন্ন মূল অৰ্থাৎ হৰ-প্ৰাৰ্থ আৰু কাব্যিক ভাৱনা। ভাষাৰ বৃত্তা হ’লেও, নাটক কৰণৰ সন্মত হোৱা নাই। ‘মহাভাৰত ভাষাৰে মোৰ—পাৰ্শ্বত বৈকুণ্ঠত স্থান’ জীৱনচক্ৰৰ এই আশীৰ্বাদ কৰে ভাৱভাৱনাৰ জগত-বিধানৰ সূচনা বি ভক্তি-সবলীত কাহিনীৰ সমাপ্তি ঘটাইছে।

নিজিলা জঙ্ক (’৬৫) — ১৯৬৫ চনত প্ৰকাশিত এই তিনি-অধ্যায় সামাজিক নাটকৰ প্ৰায় দহ বছৰৰ আগতে (১৯৫৪) কৰা ছবিলৈ প্ৰভাৱিত হৈছিল। ইয়াত আছে মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱী লোকৰ লেখনি-নিজিলা এণ-এবুৰি ভিত্তি-কৈহা অভিজ্ঞতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ। বাস্তৱতা বাস্তৱৰ ফেনে-ফোটকাৰে উথলি অহা আকাশচূৰী জেঁৰ খুন্দাত ভাল-আকাল খাই জুলা হোৱা পেকন-প্ৰাণ হৰকাতক মুখ্য কবি নাট্যমেহৰ জুষ্টি বন্ধা হৈছে। তেওঁৰ পাঁচটা পুতেক, (বিজ্ঞান পৰা) এগৰাকী ভাৰ্যা আৰু চাকৰি-নাকৰেবে এটা বৃহৎ পৰিয়াল; সোপাৰে ভৰণ-পোষণৰ মহাভাৰত একমাত্ৰ তেওঁৰ ওপৰতে। ইয়াৰ চিত্ৰতে বুঢ়াৰ মূৰ চুলি ভাল ভাল হ’ল, ভালুত ধান শুকাব পৰা হ’ল। বিপদ অকলে নাহে। এনেৰে বুঢ়াৰ এলাজ খাই লিলাজলৈ চিত্ৰ। তাতে আৰ্কে এলাজ চতুৰ্ভ পুতেক সোণৰ টাইকইট্ হ’ল। তেতিয়া তেওঁৰ টকাৰ অভাৱত দৰা অকল কিনি খুৱাৰ নোৱাৰা অৱস্থা। ইলিনে ভাতৰে কৰ—‘টকা থাকিলে মাহুহ নহ’ব।’ ভাতৰে এই উক্তিৰে বন্ধা-কৰত কৰে জপ কৰি, হৰকাতই এদিন উপায় মেপাই ‘ধনপুৰৈ সিদ্ধক ভাতি গাঁটি খোৱা ধনৰ টোপোলা’ দৈ টকা আনিলে, দৰা আনিলে। লগে লগে আহি পালেহি ‘পাইলনীয়াৰ কোম্পানী’ৰ ‘গ্ৰেজুৱী পৰোৱানা’। নগৰ টকা চুৰি কৰা সন্দেহত দাবোগাই তেওঁক গ্ৰেজুৱা কৰিব লগে। ইলিনে তেওঁ আহি পোৱাৰ বিক আগ মুহূৰ্ত্ততে গোটেই ঘৰখনক কন্দুৱাই আলাপৰ লাগু সোপকৰে চকুৰে চকুৰে চাই থাকোতেই নিৰিহতে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। বুঢ়া হৰকাতই দিনতে এলাজ দেখে, জীৱতে দৰা-বন্ধা কৰে।

সবল পাঁচ-শিট হৰকাত নাটকৰ বিপদ-প্ৰায় নাৱক। কাহিনীৰ আগ হোৱাত তেওঁৰ গাত ইচ্ছাকৃত কোনো দোষকটী দেখা নাযায়। অৰচ, ওৰে জীৱন তেওঁৰ পানীত হাঁহ নচৰা অৱস্থা, জাউৰিৰে জাউৰিৰে বিপদ-বিধি, হাজাৰ আটল-অখানি। এইদৰে দেখি মাহুহজলৈ বাস্তৱিকতে পূৰ্ত্তি হয়, কৰণ কৰা আৰাৰ স্থাপিত হয়। ধনপুৰৈ সিদ্ধক সন্তা পৰ্যন্ত তেওঁৰ চৰিত্ৰত গৃহস্থ আৰ্হি আছিল। কিন্তু শেষত সিদ্ধক ভাতি কৰা সন্দেহ কৰা ব্যাপাৰটোত বাস্তৱ আছে, আৰ্হি নাই; এৰে নাটকৰ নিৰ্ণয় দিশটোত

কিৰিং চেক্সপেয়াৰেল; কাহিনী আদৰ্শাত্মক মহ'ল; হৰকান্ত বিহাৰ নায়ক (Tragic hero) ব পৰ্য্যায়ৰ পৰা আঁতৰি আহিল। আংশিক বিশ্ব দৰ্শনে তেওঁক প্ৰতিষ্ঠাপিত কবিৰ পাৰ্থি। তেওঁৰ দ্বিতীয় পুত্ৰক নাৰায়ণ আৰু চাকৰ পীতাম্বলৰ চৰিত্ৰত হাত্তবদ্বয় কৃষ্ণ একোটা ছুটি গুলাইছে। নাৰায়ণে জীৱনবীমা কোম্পানীত চাকৰি কৰে হয়, কিন্তু নিজ আধুনিক কবিতা বচনাতেই 'মহগুণ', ব'ত হেনো "ছন্দৰ ধাৰাধাৰি নাই, আখৰ মিলাবও নোলাগে।" বন্দ: কবি: বশ: প্ৰাৰ্থী। কবি-কীৰ্ত্তি লাভৰ কি সাহেজ কণ! সোণালী হুৰোগ! অইন কি, টাইফইড, বোগত ধৰ্ম্মবাই ছুটুকাই থকা সোণৰ কাষত বহিও নাৰায়ণে নাৰায়ণক চিন্তি কবিতাহে লিখে; অনৰ্গল-অবিবল—"উত্তাপৰ মল্লাকাঙা—কপালত বগা বেধা—তুমি মহা ভৈৰৱ"। দ্বিতীয় পক্ষৰ বৈগী বিমলা গোটেইজনী আধুনিক সাঁচত সাঁচ-মৰা চিত্-পথিলী। তেওঁৰ কথামতেই পীতাম্বলে কণি কিনিবলৈ বুলি বজাবলৈ গৈ, কণি নাপাই কণিৰ মাক এন্তনীকে কিনি আনি, মহানন্দে মাংস-বাজনৰ দিহা কৰিলে। দেখা পাই হৰকান্ত জলি-পুৰি মৰে। কিন্তু ঘৰৰ মানুহ বুলি মাত এবাৰ মাতিব পাৰিব জানো হৰকান্তই!

'৪৭ চনত ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ পাছত আইন-কাহন মানিব নোখোজা, কেৱে কাকো মানিব নোখোজা, 'বৰপৰোৱাই' ভাবে যেই কোনো কাম কৰিবলৈ গাব বনেবে আগবাঢ়ি যোৱা—এনেবোৰ ধানখেৰৰ জুই-সদৃশ সাময়িক চিত্ৰ নাটখনৰ কেবা ঠাইতো চকুত পৰে, যেনে—পাকিস্থানী জাল নোটৰ চোৰাং কাৰবাৰ, বাটে-ঘাটে কেৱল 'ইন্স'ক্লাম জিন্মাবাৰ'-ধ্বনি, চৰ্কাৰী অস্ত্ৰাণ, বিতালয় আদিত হৰতাল ('ট্ৰাইক'), বস্ত-বাহানিৰ চৰ্কাৰী নিয়ন্ত্ৰণ ('কষ্টো'ল', 'বেস্তন'-ব্যৱস্থা), সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউদিনে কেৱল বিপ্লৱ আৰু বিপ্লৱ। গণতন্ত্ৰত গণবিপ্লৱ। সেয়েহে, নাট্যকাৰে বঙ্গ-ব্যঙ্গ স্বৰত তেওঁৰ ইংহিৰলৰ টেমাটো এঠাইত জেনেই উৰুৰিয়াই দেখুৱাবলৈ বাধ্য হ'ল বোলে—"মেশ স্বাধীন হ'লে কি হ'ব! ই বস্ত জন্তৰ স্বাধীনতা" (৩য় অ:)। নাটখনি প্ৰধানতে হাত্ত-কৰণ-বলান্তিত। এই নাটখনৰ সৈতে সাৱনা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ' ('৫৪) নাটৰ কিছু লাদ্ৰ আছে। মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱীৰ ভলি-উল্ল কপটোকে দুয়োখন নাটত হাত্ত-কৰণ বসন্ত ডুবাই লঘু-গুৰু ভঙ্গীত প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অৱশ্যে চৌধুৰীৰ নাটত নায়ক হৰকান্তই বিহবে শেবত আদৰ্শ-ভ্ৰষ্ট হৈ অপকৰ্ম কৰিলে, বৰদলৈয়ে তেওঁৰ একে প্ৰেণীৰ নায়ক বাপুৰাম শইকীয়াক তেনে হৰলৈ দিয়া নাই। [স্থানান্তৰত 'সাৱনা বৰদলৈ' আখ্যা অ:]।

সাধাৰণতে লক্ষ্য চৌধুৰী লঘু আৰু হাত্ত-বলান্তক বচনাত বেছি পাইকত। সাধোন 'একলব্য' আৰু 'বকচুৰাৰ' ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। বীৰ-বলান্তক 'বকচুৰাৰ'ৰ বীৰ-বঙ্গ-প্ৰহাৰত কেনেবাৰকৈ বাধা পৰে বুলিয়েই নাট্যকাৰে এই বিবৰণ বিশেষ শক্তকৰ্তা অৱলম্বন কৰি অধিবৃত্ত গুৰু-গভীৰ বচনাৰে দৃঢ়-পৰিৱৰ্ত্তন গহীন কৰি জুলিছে। তেওঁ ছাত্ৰ সমাজত জৰুৰীকৈ নিদৰ্শন গুৰু-গভীৰ ভাবে দাঙি ধৰিছে 'একলব্য' শিত নাটখনিত। পৌৰাণিক 'একলব্য'ত শিত একলব্যৰ চৰিত্ৰত ছাত্ৰৰ আদৰ্শ, 'বকচুৰাৰ'ত শিত ভবদীপেনৰ চৰিত্ৰত

বীৰ-মোহৰ আদৰ্শ দেখুৱাই, সামাজিক 'নিষিদ্ধা অৰু'ভো হৰুকাৰু চৰিত্ৰত মধ্যস্থিত চাকৰি-  
জীৱীৰ আদৰ্শ দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল; অৱশ্যে শেষবৰ্ণনত এই প্ৰয়াস সম্পূৰ্ণ সফল  
নহ'ল। \*

### সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ( ১৯১২ খৃঃ— )

কল্পনাৰ যুভা ( ১৯১৮ ৭ )

চাৰ্কে-চকোৰা ( '৪০ )

শিক্ষা ( '৫৭ )

জ্যোতি-বেধা ( '৫৮ )

আনাৰকলি

কুনাল-কাঞ্চন

বাণামিল

বনহংসী ( '৬১ )

} ( '৫৮ ) এই তিনিখন 'চুটি নাট সংকলন'ত  
সন্নিবিষ্ট।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা বি-এল্; জন্ম ১৯১২ খৃষ্টাব্দ; প্ৰথমতে গুৱাহাটী অনাৰ্ণীৰ কেন্দ্ৰৰ উচ্চ  
বিদ্যালয়, পিছত চৰকাৰৰ তথ্য আৰু জনসংযোগ বিভাগৰ সঞ্চালক। চৰকাৰী চাকৰিৰ গধুৰ দায়িত্ব  
বহন কৰিও, তাৰ মাজতে আজৰি সময় অকণ উলিয়াই, প্ৰায় '৪০ চন মানৰ পৰাই বৰুৱাই  
সাহিত্য-বেদীলৈ ছুপাহি-এপাহিকৈ ফুল-তুলসি আগবঢ়াই আহিছে। তাহানিৰ 'আৱাহন'ত  
তেওঁ 'প্ৰগতিশীল সাহিত্য' নামৰ প্ৰবন্ধ, 'সোঁৱৰণ' নামৰ গল্প আদিও লিখিছিল [ ৰূ: 'আৱাহন'  
১৮৬ শক ]। ইয়াৰ উপৰিও, 'কল্পনাৰ যুভা' নামেৰে তেওঁৰ এখন একাধিক প্ৰকাশ  
হৈছিল। তেওঁৰ প্ৰকাশিত এখন উপজ্ঞানো আছে 'অনাগত' ( '৫৭ )। এতিয়ালৈকে  
প্ৰকাশিত তেওঁৰ নাট-সমূহ তিনি শ্ৰেণীৰ—সামাজিক, ঐতিহাসিক, অল্পবাদ-মূলক। ওপৰৰ  
তালিকাত দিয়া কেইখনৰ ভিতৰত ক্ৰম অল্পসৰি প্ৰথম চাৰিখন সামাজিক, পিছৰ তিনিখন  
ঐতিহাসিক, শেষবৰ্ণন অল্পবাদ-মূলক। বেধা বায়, কল্পনাৰে কাহিনীক-নাট্যৰূপ দিব পৰা  
সহজাত প্ৰযুক্তিয়ে নাট্যকাৰক বিশাল ভাৰতীয় ইতিহাসৰ বুকুলৈ টানি নি, ক্ৰমান্বয়ে পাশ্চাত্য  
সাহিত্য-ৰাজিলৈ মন ঢাল খুৱাই আচল-বহল দৃষ্টি-ভঙ্গীত বচনাৰ সামগ্ৰী গোটাৱলৈ  
উদগনি দিয়ে।

কল্পনাৰ যুভা—( 'আৱাহন' ১০ম বছৰ ২য় সংখ্যা )—প্ৰকাশিত নাট কেইখনৰ  
ভিতৰত এইখনেই বৰুৱাৰ প্ৰথম। অৰু-দৃষ্টি-বিভাগ-বৰ্জিত এই একাধিক ধনিত স্ত্ৰী-পুৰুষৰ  
মনকল্প-বিশেষণী বাস্তৱ-মধুৰ চিত্ৰ এটি অঙ্কিত হৈছে। মাজেৰে কল্পনা-ৰাজ্যত সাত বৰ্ণৰ  
কাৰ্য্যে সাজি বতলীয়া হয়। কিন্তু বাস্তৱ জগতখনত হঠাৎ ঠিক ভাব বিপৰীত। শিল্পী  
বৰীয়ে হুকুৰী জৱাৰ নৃত্তি অকনত তললৈ হেঁ ধৰা মেথি জৱাই তেওঁক সোঁৱৰাই দিয়ে, "আধুনি

জয়াক এৰি দেশক পূজা কৰক, কলনা এৰি বাস্তবক পূজা কৰক।” স্বৰ্গীয়ে দুজিৰলৈ থাকী লেখাছিল যে, নাৰীয়ে পূজা নিবিচাৰে, পুৰুষৰ মাজত শুভ সাধক চাব নিবিচাৰে, বিচাৰে পুৰুষ আৰু পুৰুষৰ বিজয়-গোবৰ। এই একেটা স্বৰূপে ভেঙে ‘কুনাল-কাখন’তো সন্মতি অশোকৰ মুখদি পত্নী তিস্তবকিতাৰ আগত প্ৰকাশ কৰাইছে—“মই জানো তিস্তবকিতা, তোমাক আকৰ্ষণ কৰিছে মোৰ প্ৰেমে নহয়, মোৰ ৰূপে নহয়; মোৰ শক্তিয়ে—মোৰ বীৰ্য্যই।”

চাঠক চকোৱা (’৪০)—সংস্কৃত সাহিত্যত চক্ৰবাক-মিথুন সংসাৰ ক্ষেত্ৰৰ প্ৰেম-আকলুৱা বিবহী-বিবহিণীৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। এয়ে বিশ্বসাহিত্যত নানা দিশে নানা ভঙ্গীত চৌ তুলি সাহিত্যৰাজিৰ বং চৰাইছে। অসমীয়া সাহিত্যতো তাৰ অভাৱ নাই। পাৰ্ৱতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ‘সোণৰ সোলে’ (’২২), পম্পু সিংহৰ ‘পাৰিজাত’ (’৩৬), জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাৰেঙৰ ‘লিগিৰী’ (’৩৭) আদি ইয়াৰ উৎকৃষ্ট চানেকি। ‘চাঠক-চকোৱা’ৰ কলনা চিত্ৰও প্ৰায় এনে এটা সাটতে গঢ় লাগি উঠা। [ বৰ্তমান ‘চাঠক-চকোৱা’ আৰু ‘শিখা’ দুখণ্ড। ]

শিখা (’৫৭)—একেটা দৃশ্যই অন্ধ-ৰূপ ধৰা এই চুটি নাটখনি থকা বাস্তৱ চিত্ৰ-পূৰ্ণ; মাজ দহোটা চৰিত্ৰৰ মাধ্যমত ইয়াৰ নাট্য-বস্তু স্থাপিত। প্ৰতি অন্ধৰ পৰিস্থিতি কোঁতুহল-পূৰ্ণ। “প্ৰতাপ চলিহাৰ দুৰ্বলতা ক’ত? সেই নিষ্ঠুৰ সত্য প্ৰতাপে শেষত নিজেই প্ৰকাশ কৰিলে যেতিয়া দেখিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ বিয়া অনিবাৰ্য্য। প্ৰতাপ চলিহাই আজীৱন সন্তপ্তৰে লুকাই ৰখা সত্যক মহত্বৰ খাতিৰত প্ৰকাশ কৰি, বেদনাৰ আঘাতত আকস্মিক মৃত্যু বৰণ কৰে। প্ৰতাপৰ স্বীকাৰোক্তিৰে কিন্তু ভেঙেৰ মৃত্যুকো যেন অতিক্ৰম কৰি সৃষ্টি কৰে মহান নাটকীয় ট্ৰেজিডি—ভুল কৰি সেই ভুল সময় থাকোতেই স্বীকাৰ কৰাৰ সাহসৰ অভাৱে আনিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ জীৱনলৈ নতুন পৰীক্ষা, পৃথিৱীৰ নতুন মাহুৰ নতুন সমস্যা—মুকলি কৰিলে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটি নতুন দিশ” (‘নতুন অসমীয়া’ সংখ্যা ৭)

জ্যোতি-বেথা (’৫৮)—বিয়াল্লিছ চনৰ তৃতীয় মহামুহুৰ পটভূমিত যি কেইখন অসমীয়া নাট্যালৈখ্য ৰচিত হৈছে, তাৰ ভিতৰত ‘জ্যোতি-বেথা’ অন্যতম। বাকী কেইখন হৈছে লক্ষী দত্তৰ ‘মুক্তিৰ অভিযান’, অতুল হাজৰিকাৰ ‘আহুতি’, সুবেন শইকীয়াৰ ‘কুশল কোঁৱৰ’, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘লভিতা’ প্ৰভৃতি। কিন্তু কোনোখন নাটৰে স্পষ্ট প্ৰত্যাহ ইয়াত দেখা নাযায়, অথচ, আদৰ্শক ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নায়ক-নায়িকাসকল হৃথ-নিৰ্ঘাতনৰ সন্মুখীন হব লগীয়া হৈছে; কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশত প্ৰাণ বিসৰ্জন দি স্বৰ্গীয় আখ্যা লাভ কৰিছে। জ্যোতি পুলিচ-বিভাগৰ কৰ্মচাৰী (দাবোগা)। বেথা-প্ৰকাশ ছয়ো ভাই-ডনী, ছয়ো আশান্তধীয়া দেশকৰ্মী। শতাধিক বছৰ দাসত্ব জিভিৰিত চোণা খাই পেপুৰা লগা দেশহাতুকাৰ আকুল আৰ্জনাৱত জ্যোতি পুলিচৰ চাকৰিত ব’ব নোৱাৰি, চাকৰি এৰি দেশ-সেৱাত লাগিল। ভেঙেৰ অন্ধৰত বহু প্ৰকাশে আন্দোলনত বোম দিহেই পুলিচৰ ভুলিত মৃত্যুবৰণ কৰিলে। বেথাই ভুলি খাই চিৰদিনৰ বাবে দৃষ্টিশক্তি হেৰুৱালে। শেষত জ্যোতিও কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশত কাটা-কাঠত ওলনি মৃত্যুকৰী বীৰ নায়ক সোঁৱৰ অৰ্জন কৰিলে।

নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি; বাস্তৱ বাস্তৱবোধ ইয়াৰ উদ্দেশ্য।

পুলিট কৰ্মচাৰী হৈও, জ্যোতিষে, কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশ অমান্য কৰি, দেশপ্ৰেমক বৃদ্ধৰ ওপৰত শাস্তি বিধান কৰিবলৈ অমান্তি হোৱাত, চাকৰিয়াল ৰূপে ডেওৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত দোষ পৰিছে যদিও, যুয়ু দেশ-মাতৃকাৰ কাভৰ আহ্বান উপেক্ষা নকৰি তাৰ প্ৰতি সহানুভূতি জনোৱাত, চৰিত্ৰটোৰ জেউতি হুঙুশে চলিল। এই চৰিত্ৰ সৃষ্টিত ব্যক্তৰতাৰ পৰশ আছে। ব্যক্তৰিতে ১৯২১ চনৰ অসহযোগ আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলন পৰ্য্যন্ত এই প্ৰায় হুৰি বহুৰ ভিতৰতে কত চৰকাৰী চাকৰিয়ালে যে চাকৰি এৰি দেশৰ কাৰ্য্যত লাগিছিল, তাৰ লেখ লৈছে কোনে? জ্যোতি আৰু বেখা দুয়ো নায়েক-নায়েকাৰ চৰিত্ৰত ব্যক্তৰিত ভেটিত আদৰ্শৰ সৃষ্টি হৈছে। অথচ, মণিবান দেৱান আৰু পিৰিদি হুকুমৰ বিষয় লৈ এতিয়া-লৈকে যি কেইখন নাট ওলাইছে তাৰ হবনাথ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰটো ঠিক ইয়াৰ বিপৰীত। হবনাথ একান্ত বৃটিছ-ভক্ত চাকৰিয়াল। আইন কি, ১৮৫৭ চনৰ সৰ্বভাৰতীয় চিপাহী-বিদ্ৰোহ আন্দোলনটোৱেও হবনাথৰ মনটো ভিলমানো ল'ৰাৰ নোছাবিলে; কৰ্ত্তব্য নিষ্ঠাৰ ইও এক অভূত নিদৰ্শন। 'জ্যোতি-বেখা'ত পুলিট ইন্স্পেক্টৰ হাজৰিকাৰ চৰিত্ৰটো প্ৰায় হবনাথৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ। জ্যোতিৰ চৰিত্ৰত বিষয় বীৰৰ লক্ষণ নাই, ভাগবীবীৰৰ লক্ষণ আছে। দেশৰ হকে, জননী জনমভূমিৰ হকে ডেও ধনভ্যাগ কৰিলে, প্ৰাণভ্যাগ কৰিলে। দেশ-মাতৃকাৰ বিপন্ন অৱস্থাই আলম্বন ৰূপে কাৰ্য্য কৰি, দেশপ্ৰেম-ৰূপী স্বামী ভাবটিক উদ্দীপিত কৰিছে। বৰুৱাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত মঞ্চোপযোগী স্বৰূপে 'জ্যোতি বেখা' উদ্ভব।

আনাবকলি, কুলাল-কাঞ্চন, বাণাদিল ('৫৮) তিনিওখন ১৯৫৮ চনত প্ৰকাশিত ঐতিহাসিক চুটি নাট। প্ৰতিখনেই অৰু-বিভাগ-দৃষ্ট; আছে মাথোন দৃষ্ট-বিভাগ; প্ৰথম খনৰ দৃষ্ট-সংখ্যা চয়, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় প্ৰতিখনৰে এক এক। কেৱল আন্ধাৰ পিনৰ পৰা চাব গ'লে, শেষৰ দুখন একাধিকা নহয় বুলিবৰ কাৰণ নাই, কিন্তু প্ৰথমখনত ভাবিবৰ খল আছে। কিয়নো, ডেওৰ 'জ্যোতি-বেখা' খনো অষ্ট-দৃষ্ট-সম্পন্ন অৰু-বৰ্জিত নাট। গতিকে, অৰু-বিভাগ নাথাকিলেই যদি একাধিকা বুলি ধৰা যায়, তেন্তে 'আনাবকলি' আৰু 'জ্যোতি-বেখা' ও একাধিকা [এই বিষয়ে পৰৱৰ্তী আলোচনা 'অসমীয়া একাধিকা' আধ্যা কটব্য]।

পজিকদিন আহমদৰ 'গুপেনাব' ('১৯২১), বিপিন শৰ্মা বৰুৱাৰ 'মেঘাৰ সন্ধ্যা' ('৩৭) নামৰ নাট-দ্বয়ত 'আনাবকলি'ৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ-কাহিনী পাবলৈ আছে। দুয়োখনেই ৩৪ ৰ্থ ৰূপৰ মক সফল বলাল নাট। '৪০ চনৰ পাচত আমাৰ বৰমকত দেশপ্ৰেম-মূলক নাট আৰু সামাজিক নাটৰ চল উঠিল, একাধিকাৰ সংখ্যা বাঢ়ি আহিল আৰু অন্ত্যস্ত শ্ৰেণীৰ নাটবোৰৰ চাহিদা স্বাভাৱিকতে হ্ৰাস পালে। এনে এটা সময়তে সত্যপ্ৰসাধ কঁকাই তিনিখনকৈ ঐতিহাসিক চুটি নাট (বা একাধিকা) প্ৰকাশ কৰে। সেই কেইখন মকত কিমান দূৰ সফল হৈছিল জনা নাযায়; কিয়নো, চুটি নাটবোৰ সাধাৰণতে লতা-সমিভত আবৃত্তি ৰূপেহে প্ৰদৰ্শন কৰা হয়, অথবা কেৱল পাঠ্য ৰূপে বিতৰিত কৰে। সি যি কি নহওক, তিনিওখন নাটৰে সাহিত্যিক মূল্য আছে। তিনিও খনেই ৰূপ-বগাৱত।



হুত্ব ইবাণ দেশৰ পৰা ভাৰত সন্মুখি আকবৰৰ হেৰে মলৈ আশ্ৰয় বিচাৰি অহা ইবাণী গাভৰু আনাৰ। সন্মুখি-পুত্ৰ চেলিয়ে অকবৰৰ গোপন কক্ষত আদৰি ললে তাইক, সন্মুখি-বেগম মানৰায়ে হিয়া-ভৰা মৰম জনালে। কিন্তু মানলিংহৰ কথামতে অচিন গাভৰুক গুপ্তচৰ আখ্যাবে কলঙ্কিত কৰি সন্মুখি তাইৰ ওপৰত জীৱন্ত সমাধিৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ ঘোষণা কৰাত, চেলিমৰ বুকুত শেলে বিক্সিলে, নিৰাশ্ৰয়া গাভৰু বালিকাই চকুপানী টুকি টুকি আদেশ পালন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল।

কুলাল কাঞ্চন—অশোক-পুত্ৰ কুলাল আৰু কুলাল-পত্নী ২; কনৰ মাজত হোৱা এক নাট্যিক ঘটনাৰ ওপৰত এই নাটখনৰ দেহ প্ৰতিষ্ঠিত। আধাৰ-গ্ৰন্থ 'Asoka, the Buddhist Emperor of India' (V. Smith), 'Asoka' (Dr. Radha Kumud Mukherjee) আৰু 'বুদ্ধবাণী' (ভিক্টু শিলভহ)। বিশ্বৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠা হুন্দৰী নৰ্ত্তকী তিস্তবৰ্দ্ধিতা সন্মুখি অশোকৰ দ্বিতীয়-পত্নী; সেই সূত্ৰে কুলালৰ মাহীমাক। কিন্তু হুন্দৰীয়ে এতদৰ্থে অন্ধে অন্ধে বিকশিত যৌৱন আৰু কাম-কলুৰিতা বাসনা লৈ কুলালৰ সৌন্দৰ্য্য-সৰোৱৰত বৰ মাৰিবলৈ বিয়াহুল হৈ পৰিল। কুলাল কোনোমতেই সন্মুখি নোহোৱাত, তিস্তবৰ্দ্ধিতাৰ বড়বড়ত ৰাজ-আদেশ জাৰি কৰাই কুলালৰ চকু দুটা কণা কৰা হ'ল। কণা হৈও, ভেঙে দিয়া দৃষ্টিৰে সকলো মেখে, অথচ তিস্তাই চকু থকা সত্ত্বেও, একোকে নেদেখে—আধ্যাত্মিক ৰাজ্যৰ তত্ত্ববহুল কথা। পুত্ৰৰ যোগেদি অশোকেও দিবা জ্ঞান লাভি বুদ্ধৰ শৰণাগত হ'ল। মাহীমাকৰ বড়বড়ত দৃষ্টিহীন হৈ পৰা কুলালৰ এই অলৌকিক-প্ৰায় ঐতিহাসিক ইতিবৃত্তই নাট্য কাহিনীৰ কেন্দ্ৰ। কাহিনী-ভাগত কৰুণ ৰসৰ পৰণ আছে, অথচ, নাটখন কৰুণ-ৰসাত্মক নহৈ তন্ত্ৰি-ৰসাত্মক ৰূপেহে বিকাশ লাভ কৰিছে।

বাণাদিল—মোগল সম্ৰাট চাঙ্গাহানৰ পুত্ৰ দাৰাব তিনি গৰাকী বেগমৰ অন্ততমা আছিল ৰাজপুত নাবী বাণাদিল। দাৰাব মৃত্যুত পতিপ্ৰাণা বাণাদিলে অশেষ নিকাৰ তুষ্টি ঔৰংজেবৰ কামাখিৰ পৰা আশ্বৰ্জ্জ্বল্য কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি, কৃপাণেৰে নিজৰ মুখ-মণ্ডল কড-বিক্ষত কৰি পেলালে। কামাৰ্জ্জ্ব ঔৰংজেব শুক হ'ল। নাটখনৰ্ত্ত হান-কালৰ ঐক্য থকা বাবে দৃষ্ট-বিভাগৰ প্ৰয়োজন হোৱা নাই; ইয়াৰ দ্বাৰা আধুনিক একাকিকাব অন্ততম আদিক লক্ষণ বৰ্দ্ধিত হৈছে।

বনজংগলী (খৃঃ ১৯৬১)—হেনৰিক ইব্‌চেনৰ 'The wild duck' (খৃঃ ১৮৮৪) নামৰ নাটখনৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। অসমীয়া বৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে আৱশ্যক অল্পসৰি কোনো কোনো ঠাইত মূল ৰচনা-ভাগৰ কম-বেছি পৰিমাণে সংযোগ-বিসংযোগ, আৰু কোনো কোনো ঠাইত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য ঘটিলে, যেনে—

সাদৃশ্য—(১) দৃষ্ট-বিহীন সন্ধান অৰু সংখ্যা (হুয়োথন পাচ-অৰ্দ্ধীয়া), (২) মূল বিষয়-বস্তুৰ অভেদ বা ঐক্য, যেনে, বীৰেন বৰুৱা (Ekdal) প্ৰথমতে মিলিটেৰী লেক্টেনেণ্ট, ("Army officer") আছিল; পিছত কাঠৰ বাহনায়ত ধৰে। হেৰেন (Hjalmar) ৰ বাহনায় কটোৱাক ডোলা।



(৩) সবছ অংশ ডাঙনি অৱস্থান-মূলক; গভিৰে বুক বন্ধনৰ সৈতে জাৰন সমতা-সংৰক্ষণ।

বৈসাক্ষিক—অসমীয়া পৰিৱেশৰ সৈতে সঙ্গতি সংৰক্ষণ-হেতু টাই-বিশেষে কিছুমান পৰিৱৰ্ত্তনো কৰা হৈছে; উদাহৰণ—

(১) চৰিত্ৰ-সমূহৰ নতুন নাম-ধাৰ, যেনে—Werle (ভীষ্মেশ্বৰ বৰকাকতী), Gregars (গিৰিশেশ্বৰ, ডেউৰ ল'ৰা), Ekdal (বীৰেন বৰুৱা), Hjalmar (হেমেণ বৰুৱা, বীৰেনৰ ল'ৰা), Gina (গিনা, হেমেণৰ পত্নী), Hedvig (হেদী, ডেউৰেশ্বৰ ছোৱালী, বয়স চৈধ্য বছৰ), Mrs. Sorby (সীৰা চলিহা), Relling (বমেণ কটকী), Molvik (মহেন্দ্ৰ দাস), Petterson (পীতমল), Jensen (জয়মল) প্রভৃতি;

ছান-পাত্ৰ নামান্তৰ, যেনে—Hoidal (হন্টু গাওঁ), Porter's wife (কাণী);  
(২) চাৰিত্ৰিক বচনসমূহত আৱশ্যক মতে পৰিৱৰ্ত্তন, যেনে, জয়মল-পীতমল (Jensen-Petterson) ৰ কথা বতৰাত—

Jensen—"It is true, what folks say, that they are—very good friends, eh ?

Petterson—Lord knows.

Jen—I have heard tell as he has been a lively customer in 'his day  
.....This is the first time I have heard as Mr. Werle had a son."

(অসমীয়া ডাঙনি)—

জয়—"ডেকা বয়সত হেনো আমাৰ বৰকাকতী চেহাৰ .....

পীত (অৰ্ধপূৰ্ণ হাঁহিৰে)—হেৰোঁ বন কৰ, বন কৰ, এয়া বেপাৰীক জাহাজৰ খবৰ কেলৈ হোঁ ?

জয়—নহয় কাইটি, মহজনে কয় বুলিছে .....

পীত—একাটি চৰা আছিলেই জানিবা, আমাৰনো কি ?

জয়—এইখন ঘৰতে বন কৰি কৰি তুমি চুলি পকালা। যোৱনো অহা কেইদিন হৈছে ? সেই দিনদিনেহে সোমালো। কাম-কাজৰ আও-তাওকে পোৱা নাই এখোন। হয় দেও, বুঢ়াৰ যে ল'ৰা এটা আছে, সেইটো কথাকে নেজানিছিলো নহয়।"  
(১ম অঃ) ...

ওপৰৰ ডাঙনিখিনিলৈ মন কৰিলে দেখা যায়, কথাখিনি সহজবোধ্য কৰিবৰ বাবে, মূল ইংৰাজী বচনবোৰ অসমীয়া বৰুৱা মাতৃ-কথাৰে বেছি বিকৃত, আৰু মনোৰম কৰা হৈছে।

(৩) কোনো কোনো বস্তুবাহানিৰ নাম পৰ্য্যন্ত একেধাৰে বদলোৱা হৈছে, যেনে—

Gina—"Can you remember how much we paid for the butter to-day ?

Hedvig—It was one crown sixty-five.

( অসমীয়া ভাঙনি )—

মীনা—আজি পাচলি কিমানব কিনিছিলো হেৰী ?

হেৰী—চুটকা পটিশ নয়া পয়চাৰ। ( ২য় অঃ )

[ এই কিতাপ ভাঙনিৰ সময়ত ভাৰতবৰ্ষত নয়া পইচাৰ প্ৰচলন হয় ]।

অইন এঠাইত—

Relling—"The four or five Christmas-trees he has saved up are the same to him as the whole great fresh Hoildal forest."

বমেন—"সেই জোপোহা বোবেই জানিবা তেওঁৰ মানত হ'লুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু তুটান পাহাৰৰ সেই অটব্য অৰণ্য" ( ৫ম অঃ )।

ইয়াত দিয়া 'হুণ্টুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু তুটান পাহাৰ' আদি প্ৰয়োগৰ উদ্দেশ্য অসমীয়া পৰিৱেশ-স্থিতি। সেইদৰেই অইন এঠাইত—"Tearing snow-storm"ৰ ভাঙনি কৰা হৈছে 'ইমান পুৰাই'; অসমত তুফান বুলি নাই বাবে এনে ভাঙনিহে স্থান কাল-উপযোগী। এই একে কাৰণতে 'হেৰী' ছোৱালীজনীক বহু ঠাইত "সোণজনী", "আকৰীজনী" বুলি হুহুনি মৰমী মাতেৰে অভিহিত কৰা হৈছে। কিন্তু কোনো কোনো ঠাইত হুই-এটা শব্দৰ অপপ্ৰয়োগো চকুত নপৰাকৈ থকা নাই, যেনে—

ইংৰাজী ভাৰবোধক অব্যয় "Hm"ৰ ভাঙনি "হম্" ( ইয়াত 'ঙ' বা তেনে কিবা ভাৰবোধক অব্যয়হে বেছি ভাল হ'লহেঁতেন ); সেইদৰে উচ্চাৰণ বা ধ্বনি অল্পসৰি প্ৰয়োগ কৰা শব্দ—একো ( একো ), বেচুচেৰা ( বেচেৰা, বেচোৰা )।

মূল নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ পদে পদে প্ৰতীক-ধৰ্মিতা, আত্মোপাস্ত প্ৰতীক-চিহ্ন। বনহংসী ( বাজহাঁহ ) এজনীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতীক, তথা বিষয়-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত। চাৰিত্ৰিক কাহিনী বহু বিষয়ত নাট্যকাৰ ইব্‌চেনৰ জীৱন কাহিনী—গিৰিশেখৰ ( Gregers ), বমেন ( Relling ), হেমেন ( Hialmar )ৰ বচনত মূল নাট্যকাৰ জনৰ জীৱন-দৰ্শন নিহিত আৰু এয়ে হৈছে আদৰ্শ-অন্বেষণ ( "The claim of the ideal" )। এই প্ৰসঙ্গত ভালত দিয়া মূল ইংৰাজী অসমীয়া ভাঙনি ছোৱা তুলনীয়—

গিৰি—"বেচেৰা বীৰেন বকৰাই তেজাকালতে তেওঁৰ আদৰ্শ ( 'Ideal' ) উপলব্ধি কল্পনা জলাঞ্জলি দিব লগীয়া হ'ল।

বমেন—আদৰ্শ হুহুলি অলীক সপোন ( "Lies" ) বুলি কওকচোন, বুজিবলৈ সহজ হব" ( ৫ম অঃ )।

গিৰিশেখৰ, হেমেন, হেৰীৰ কাৰ্য আৰু চিন্তাধাৰাত বনহংসীৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰ। হাঁহজনীক ডেউকা ভগ্না অৱস্থাত, হুহুৰে কাহোৰ মাৰি ধৰি থকা অৱস্থাত, উদ্ধাৰ কৰা হৈছিল। ভালৰ কথাখিনিত এই প্ৰতীক-ভাৱ কণ সন্নিবিষ্ট—

গিৰি—"দেখিছো তয়ো সেই বনবীয়া হাঁহজনীৰ দৰেই।

হেমেন—মানে ?

গিৰি—ভৱো বেন হাঁহজনীৰ লৰে পানীত ডুব মাৰি তলিখনৰ জোং-জাববোৰ আকোৰ-গোজালি দি ধৰি আছ।

হেমেন—তই দেখুতা আৰু মোৰ জীৱনৰ চৰম বিপদটোৰ কথা কৈছ নে কি ?

গিৰি—হাঁহজনীৰ লৰে ভুগীয়া নহলেও হেমেন, তই নিত্ৰ বিষাক্ত পিতৃনিত সোমাইছ”  
( ৩য় অং )।

হেমীয়ে তাইৰ গুৱনি আলফুল হাত দুখনেৰে অতি মৰমেৰে প্ৰতিপালন কৰি ডাঙৰ-দীঘল কৰা হাঁহজনীক গুলিয়াই মাৰিলে। মিনাৰ মৰম বিচাৰি তাই নিজৰ আটাইতকৈ মৰমৰ বস্তুটো ত্যাগ কৰিলে। ঠাহ-গুলিওৱা পিতৃলৰ গুলি উলটি আহি তাইৰ বুকুত লাগিল আৰু তাইবো মৃত্যু হ’ল। নাট্যকাৰৰ ভাষাত এই মৃত্যুও প্ৰতীক ধৰ্মী; ইয়াত আছে “বননিৰ প্ৰতিশোধ, অবণ্যৰ প্ৰতিশোধ”। আজলী দুন্দৰী হেমীৰ অৰাল আৰম্ভ কৰণ মৃত্যুত মিনাই বিনায়, হেমেনে বিনায়। বাক-বাপেকক এই মৃত্যুৰে শিকনি দিলে শক্তি সংগ্ৰহ কৰিবলৈ ক্ষুদ্ৰ দুৰ্বল মনৰ সৰ্বীৰতা মলিনতা আঁতৰাই মহত্ত্বৰ জীৱনৰ সন্ধান লবলৈ।

বেই কোনো কিতাপৰ হুবহু অনুবাদ অসম্ভৱ নহলেও কষ্টসাধ্য; নাট্যসাহিত্য ক্ষেত্ৰত এখন দেশৰ নাট্যিক ভাব-ভাৱীয়া, উপাদান সমূহ অইন এখন দেশত সহজে খাপ নাখায়। এনে ক্ষেত্ৰত স্মৃতি অনুবাদ কৰিব পাৰিলেও, সি সন্মান কামত নাহে। ইংলেন্ডৰ মূল্য নাটখন ক্ৰাঞ্চ ভাষাৰ; Mrs. F. E. Archer-কৃত ইংৰাজী অনুবাদখনৰে ‘বনহংসী’ অসমীয়া ভাঙনি। এই তৃতীয় কপাভাৰিত অৱস্থাত অসমীয়া ভাঙনিয়ে মূল নাটখনৰ সাৰস্বৰ্গ কিমান-খিনি ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে, স্বাভাৱিকতে সন্দেহ হয়। ‘ভৱৰঙ্গ’ ( ১৮৮৭-৮৯ ), ‘চন্দ্ৰাবলী’ ( ১৯০৭ )কে আদি কৰি কেবাখনো চেক্সপিয়েৰৰ নাটৰ অসমীয়া ভাঙনি আমাৰ সাহিত্যত আগতে ওলাই গৈছে। এইবোৰ সম্পূৰ্ণ ভাষানুবাদ বা অভিযোজনা ( adaptation ) ‘বনহংসী’-লেখকৰ ভাষাতো ‘বনহংসী’ “অভিযোজনা”, কিন্তু প্ৰকৃততে ইয়াৰ সবচাৰু ভাগ অনুবাদহে। অসমীয়াত মৌলিক প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট কেবাখনো আছে, ইয়াৰ ভিতৰত একমাত্ৰ বৰদলৈ ঘৰৰ ‘বাসন্তীৰ অভিবেক’ ( ১৯৩০ ), ‘লুইত কোঁৱৰ’ ( ’৩০ ), ‘হৰ-বিজয়’ ( ’৩৪ )ত বাদে বাকীবোৰ প্ৰায় শূন্য-সফল নহয়; বৰদলৈ ঘৰৰ তিনিওখন নাটেই শূন্য সফল অৰ্থাৎ সৰ্বজনপ্ৰিয়। কাৰণ, প্ৰতীক-ধৰ্মী হলেও নাটকেইখন সঙ্গীত-বহুল। গতিকে দুৰ্বোধ্য প্ৰতীকৰ মৰ্ম-বহুত উদ্ভাৱনৰ বাবে দৰ্শক বা পাঠকৰ গভীৰ মনোনিৱেশৰ প্ৰয়োজন নাই। বচন-ভাগ নাম মাত্ৰ আৰু তাক বাদ দিলেও কেৱল সঙ্গীত শ্ৰাৱণমতেই নাট্যমূল উপভোগ্য হ’ব পাৰে। ‘বনহংসী’ সঙ্গীত-বিহীন, হাৰ্ষভ-বিহীন। ইয়াৰ ভাৱবোধৰ বাবে গভীৰ চিন্তা, একনিষ্ঠ মনোনিৱেশৰ আবশ্যক। জনসাধাৰণে শূন্য ইয়াৰ অভিনয় কিমান দূৰ উপভোগ কৰিব পাৰিব সন্দেহ হয় কিন্তু সাহিত্য-ৰূপে অসমীয়া অনুবাদ নাট্যাৱলীৰ বেদীত ই এক উৎকৃষ্ট অৱদান।

কৰুণাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। নাট্যবোৰত অকৰ মাজত দৃষ্ট বিভাজন-

বীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। প্ৰকৃততে তেওঁৰ একো একোটা নাট্যবিভাগ একো একোটা পৰিস্থিতি মাত্ৰ। 'জ্যোতি-বেথা'ৰ 'বিবতি'ত কথা-ছবি-শৈলী অহুয়ে।

২। তেওঁৰ প্ৰতিটো বিভাগৰ সমাপ্তি প্ৰায়েই উত্তেজনাৰ্ণ, বোম্বাক্ষৰ, অথবা বিতীৰ্ণিকাৰয়।

৩। আদৰ্শ চৰিত্ৰসমূহ তেওঁৰ অন্ততম উদ্দেশ্য। [ 'কলনাৰ মৃত্যু'ত জয়া, 'জ্যোতি-বেথা'ত জ্যোতি আৰু বেথা, 'কুনাল কাঞ্চন'ত কুনাল, 'বাণামিল'ত বাণামিল আদৰ্শ চৰিত্ৰ ]।

আদৰ্শবৰ্ণনা-হেতু তেওঁৰ চৰিত্ৰই হাজাৰ দুখ-দুৰ্গতি ভুগে, লজ্জা-লাহুনা সহ কৰে; ভাষাপিত্তে আদৰ্শ ভাগ নকৰে, লক্ষ্যভ্ৰষ্ট নহয়। [ জ্যোতিয়ে চৰ্কাৰী চাকৰি পৰ্য্যন্ত এৰিলে, ভাষাপিত্তে বৃটিছৰ দাসত্বত নাথাকিল; কুনালে নিজৰ চক্ষু নিজে নষ্ট কৰি চিৰদিনলৈ অন্ধ হ'ল, ভাষাপিত্তে বমণীৰ কণ-যোৱন ভোগ নকৰিলে; বাণামিলে কৃপাণেৰে নিজৰ মূখ-মণ্ডল ক্ষত-বিক্ষত কৰি দিকৃতাকাৰ হ'ল, ভাষাপিত্তে ভ্ৰষ্টাচাৰিণী নহ'ল ]।

৪। কৰুণ-বসন্ত নহলেও, তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাট কৰুণ-বসন্তক। তাত হান্সবসৰ স্থান একেবাৰে শূন্য প্ৰায়।

এই কৰুণ বসৰ আলম্বন প্ৰায় সকলো কাহিনীতে তেওঁৰ চৰিত্ৰ বিশেষৰ আদৰ্শ-নীতিৰ কথটি শিল; আইন কি, তেওঁৰ কণাস্থৰিত 'বনহংসী'ও এই শ্ৰেণীৰ নাটহে, য'ত আছে মাখন আদৰ্শৰ অসুখাৱন আৰু কৰুণ বসৰ পৰিস্ৰবণ।

তেওঁৰ কাহিনী প্ৰায়েই সংক্ষিপ্ত আৰু সংযত। সেইদৰে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সংখ্যাও সংযত। অতিৰিক্ত পাত্ৰ-পাত্ৰী, অথবা বাক্যালাপ প্ৰায় নাই বুলিব পাৰি।

সুদীৰ্ঘ আৰু সঘন মঞ্চ-নিৰ্দেশসমূহে তেওঁৰ নাট্যৱলীত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ ( বিশেষকৈ ইব্‌চেন, য' প্ৰভৃতিৰ ) সূচনা কৰে।

## সুৰেশ গোস্বামী

কগুৱী ( ১৯৪৬ )

ত্ৰিমন্ত শব্দ-মাধৱ ( '৫২ )

সুৰেশ গোস্বামী নৃত্য-গীত-বিশাৰদ, অসমৰ অন্ততম খ্যাতনামা স্কুমাৰ কলাসেৱী। অন্ত্যন্ত ৰচনাৰ উপৰিও, এই নাট দুখনিয়ে তেওঁৰ নাট্যশৈলীৰো কিঞ্চিত্ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

১৯৪০ চনৰ আগত পাশ্চাত্য নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত চেক্সপিয়েৰৰ নাট্যৱলীয়ে অসমীয়া নাট্যশিল্পীৰ মন যিবাবে আকৰ্ষণ কৰিছিল '৪০ চনৰ পাছত সেই ঠাই অধিকাৰ কৰিলে ইব্‌চেন, বাৰ্গাড্‌ য' প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসকলে। 'কগুৱী'ৰ জন্মও, নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাৱত "ইব্‌চেনৰ গল্পসম্ভাৱ লৈয়েই।" বিবদ-দম্ভৰ মূলধাৰ আৰব-ভকলা জনজাতীয় লোকাচাৰ, লৌকিক সম্ভাৱিতা, বিবাহ-মিলনৰ বিচিত্ৰ নৈসৰ্গিক চিত্ৰ। নাটখন পঞ্চাৰ আৰু সামাজিক। মৰকৎ চেলেকৰ অধিপতি অৱৰ্ণৰ ডোলনীয়া জী কগুৱীক কেন্দ্ৰ কৰি

গতাজগতিক বীভূত কাল্পনিক প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অৰ্দ্ধিত হৈছে দুজন আৰম্ভ ভেঁকাক লৈ—মূল আৰু গৰণ। জনজাতীয় সামাজিক প্ৰথা অচমবি বেয়ে ভালুক এটা মাৰি, বীৰত্বৰ পৰিচয় দিব পাৰিব, সেয়ে কণুৰীক লাভ কৰিব পাৰিব। মূলো ভালুক মাৰি গাভৰুৰ পানি-প্ৰাৰ্থী হ'ল, কিন্তু অকস্মাতে ছেগ হোৱা গৰণে মূলক তাও লৈ হুকুৰীক হৰণ কৰি লৈ ঘৰ পোহালেটো। উভয় পক্ষৰ মাজত সংঘাতৰ সৃষ্টি হ'ল। কণুৰী-গৰণৰ সংসাৰ চলিল মীচা, কিন্তু প্ৰকৃত প্ৰেমিকাই প্ৰেমিক নাপাহৰে। বচনিৰ পিছত হলেও, কণুৰীয়ে গৰণক এৰি নকয়, "ছল কৰি মোক তই বিয়া কৰালি .. সেইদিনা সকলো পাহৰি বাহু যিদিনা মূলক তই মাৰিবি" (৪র্থ অঃ ২য় দৃঃ)। কিন্তু সেই কাৰ্য্য গৰণৰ দ্বাৰা সিদ্ধ নোহোৱাত, কণুৰীয়ে স্নিগ্ধই মূলক শৰাঘাত কৰি নিহত কৰে আৰু নিজেও পৰ্বতৰ পৰা জ্বলি মাৰি আত্মহতী হৈ প্ৰকৃত প্ৰেমৰ পৰিচয় দিয়ে। নাটখন কল্পবসন্ত। মূল নাট্যকাৰ ইব্ৰেণেৰ নাট্যাৱলীৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ প্ৰতীক-ধৰ্মিতা। 'কণুৰী'তো দুই-এটা প্ৰতীকৰ প্ৰয়োগ আছে, যেনে বসন্তৰ প্ৰতীক কলীচৰাইৰ 'কু-উ কু' ধনি, মিলন-মাধুৰী-স্বচক স্তম্ভ দ্বাৰা প্ৰতীক পাব চৰাইৰ মাত, পৰঘুমা চৰাইৰ মাত। অৱশ্যে ইব্ৰেণেৰ 'The wild duck' (অসমীয়া ভাষাত 'বনহংসী')ৰ সৃষ্ণ এইবোৰ প্ৰতীক মুখ্য বা ব্যাপক নহয়, গৌণ। প্ৰকাশৰ লগে লগে 'কণুৰী'ক কপালী পৰ্দাতো তোলা হৈছিল।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ - হাতী মাৰি ভূকাকাত ভৰোৱাৰ দৰে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰায় ছকুৰি বছৰীয়া জীৱন-চৰিত চাৰি-অকীয়া নাট 'শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ'ত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। মহাপুৰুষ ৰূপে তেওঁৰ জীৱন সংক্ৰান্ত অলৌকিক বৰ্ণনা সমূহ যথাসম্ভৱ বাদ দি বাস্তৱ আৰু তথ্যমূলক কথা-সম্ভাৱে নাটখনি প্ৰায় তথ্য-চিত্ৰ সৃষ্ণ কৰা হৈছে, যেনে—প্ৰায় বাইশ বছৰ বয়সত শঙ্কৰদেৱৰ "ডেকাগীৰি" পদত অভিষেক, কছাৰীৰ দৌৰাত্ম্যত ভূঞাসকলৰ অলৈ অৱস্থা, মহাপুৰুষৰ প্ৰথম তীৰ্থযাত্ৰা আৰু বিভিন্ন ঠাইত অৱস্থান (১ম অঃ), অসমত নানা দিশৰ পৰা শঙ্কৰৰ বিৰুদ্ধে দুৰ্য্যোধৰ অভিযোগ, ব্ৰাহ্মণ সকলৰ অপমান, বহুলোকৰ মহাপুৰুষৰ ওচৰত শৰণ-গ্ৰহণ, বৰদোৱা থানত 'চিহ্নযাত্ৰা' তাওনা, আহোম ৰাজ-চ'ৰালৈ শঙ্কৰ-বিৰোধী দলপ্ৰেৰণ (২য় অঃ), মাধৱদেৱৰ শৰণ গ্ৰহণ, আহোম কছাৰী ৰণত নিৰ্য্যাতিত মাধৱ, শঙ্কৰৰ সদলবলে পলায়ন (৩য় অঃ), বিভিন্ন পুণি ৰচনা, দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰা, নৰনাৰায়ণ ৰঙাৰ বন্দীশালত শঙ্কৰ-স্তম্ভৰ ওপৰত কঠোৰ শাস্তিবিধান, ৰাজ দৰবাৰত শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ জ্ঞাপৰ্য্য ব্যাখ্যা, শঙ্কৰী মন্তৰ সমৰ্থন, ভেলাভোজা সজ্ঞত মহাপুৰুষৰ মহাপ্ৰয়াণ (শেষাৰ্ধ)।

নাটখনত শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱনবৃত্ত প্ৰায় একুৰি দুবছৰৰ পৰা ছকুৰি বছৰ পৰ্য্যন্ত সন্নিবিষ্ট হোৱা গতিকে, অভিনয়ৰ ফালৰ পৰা ডালেমান অসম্ভৱ আৰু অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে আৰু ই অপবিহাৰ্য্য। মহাপুৰুষৰ বহুশ্ৰী কাৰ্য্যৱলী এনেয়ে নাটকীয়; তাকে পুৰুষ বেছি সববৰহী কৰিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰিটা নাট্যিক উপাদান সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে, যেনে—

(ক) আকস্মিকতা-প্ৰণালী—'ডেকাগীৰি' পদত অভিষেক-উৎসৱৰ মাততে

কছাৰীৰ আক্ৰমণত লুপ্ত হোৱা এজাক মাহুৰৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ আৰু আশ্চৰ্য-  
ভিকা ( ১২ অং )।

অৱশ্যে মাহুৰদেৱৰ বিষয় লৈ শব্দ-প্ৰমুখ্যে ভক্তগণ চিন্তাৰিষ্ট হোৱাত মাহুৰদেৱৰ  
আকস্মিক আবিৰ্ভাব ( ৩য় অং )।

আদৰ্শ-বকাৰ হেতু অকস্মাতে শব্দদেৱৰ দ্বাৰা ব্যাসকলাইক “পৰ্ববিষয়তে বৰ্জন”,  
অগতানন্দক জমাইলৈ ত্যাগ ( শেষাঙ্ক )।

(খ) বসবৰ্জন-প্ৰণালী—তিবহত প্ৰদেশৰ পৰা অহা অগ্ৰদীপ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সৰ্বজন  
উপলক্ষে দুৰ্গাবতী গীত, নটুৱা নাচ আৰু ‘চিহ্ন ৰাজ্য’ প্ৰভৃতি প্ৰদৰ্শন ( ২য় অং )।

শব্দ-ভক্ত নাবাগণ ঠাকুৰ আৰু গহুলচান্দৰ ওপৰত নৃপংস শাস্তি বিধানৰ পা-  
শিৰ্ষি উঠা দৃশ্য ( শেষাঙ্ক )।

আৱশ্যক অনুসৰি সংস্কৃত শ্লোক আৱৃতি, কীৰ্ত্তন ভটিয়া-পাঠ, বৰগীতৰ স্ময়কল  
স্বৰূপনি প্ৰদৰ্শন ব্যৱহাৰ।

ঠাই বিশেষে বিপক্ষ দলৰ আক্ৰমণ সন্বেত, পলৰীয়াৰ আৰ্ত্তনাদ, উৎপীড়িতৰ কৰুণ  
কন্দন, শব্দদেৱৰ অৱধানি নেপুথ্য-ভাষণ প্ৰভৃতিৰ ব্যৱহাৰ।

চৰিত-মূলক এই নাটখনি আজিকৰ কালৰ পৰা আধুনিক আৰু অকীয়া নাটৰ  
সৈতে অমিল হলেও, ভাষা বিষয়ত ই এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱাইছে, যেনে—“আপোনাক  
সৰ্ববিষয়তে আমা সবে আজি হস্তে বৰ্জন কৰা হল”, “আমি দুবাৰ তীৰ্থ কৰা হৈছিল”,  
“ঈশ্বৰ, বেদ, উপনিষদৰ উক্ত দৰ্শন সৃষ্টি কৰোতা ত্যাপী ব্ৰাহ্মণসৰৰ প্ৰতি আমাৰ জীৱন  
জৰি দেখা তিলাৰ্দ্ধও নাই। বিদায়ৰ পূৰ্বে সবল চিত্তেৰে আমাৰ অন্তৰৰ এই ভাষ  
ব্যক্ত কৰা হৈছে।”—এনে ভাষা অসমৰ সজ-সংহতিত সচৰাচৰতে প্ৰচলিত ভকতীয়া  
ঠাচৰ ভাষা আৰু ই পুত পৱিত্ৰ প্ৰাচীন ভকতীয়া পৰিৱেশ অতুত ৰখাত ভালেখিনি  
সহায় কৰিছে।

মহাপুৰুষ শ্ৰীশব্দদেৱৰ জীৱনী-মূলক নাট ইয়াৰ আগতেও ৰচনা হৈছিল, যেনে,  
(১) কেশৱকান্তৰ ‘শব্দদেৱৰ জন্ম-ৰাজ্য’ ( বোড়শ শতিকা ); এইখন অকীয়া নাট আৰু  
ইয়াত শব্দদেৱক সাক্ষাৎ ত্ৰিকাকৰূপে ৰূপায়িত কৰা হৈছে, (২) দেৱানন্দ ভৰালিৰ \*  
‘শ্ৰীমন্ত-শব্দৰ’; (৩) দৈৱ তালুকদাৰৰ ‘অসম প্ৰতিভা’; (৪) গিৰিকান্ত মহন্তৰ  
‘শ্ৰীশব্দদেৱৰ জন্মৰাজ্য নাট’ ( ১৯৪২ ); এইখনো অকীয়া নাট-সমূহ। (৫) ললিত  
বৰবৰুৱাৰ ‘কৃষ্ণ শব্দৰ শুকৰ জন্মৰাজ্য’ ( ১৯৫৬ )। ভৰালি আৰু তালুকদাৰৰ নাট দুখন  
আধুনিক বীতিৰ। তালুকদাৰৰ নাট দুশ্লোকা হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে সবিশেষ একো  
জনা নাযায়। ভৰালিৰ নাটৰ বিষয়-বস্তু গোন্ধামীৰ নাটৰ সৈতে কোনো কোনো বিষয়ত  
অভিন্ন, কিন্তু গোন্ধামীৰ নাটৰ ভাষাগত বৈশিষ্ট্য ভৰালিৰ নাটত নাই, আৰু সেয়ে  
দুয়োখনকে চুটী স্বকীয়া নিজস্ব মাৰ্গত স্থাপন কৰিছে।

## মুখল হাস

‘১৮৫৭’ ( ১৯০২ )

বীৰাধাৰী ( ‘৩৪ )

অগ্ৰকালিত, অৰুচ, গুৱাহাটী জিলা পুৰি-ভঁড়ালত অভিনীত নাট—দুটি ( ১৯০০ ), মেদেলুৰা ( ‘৬৬ ), কাঠফুলা ( ‘৩৭ ) ;

খ্যাতনামা ৰূপদক শিল্পী মূল হাসে কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি-এচ্. চি বি-টি উপাধি লৈ প্ৰথমতে কেইবছৰমান চৰ্কাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে। তাৰ পৰা চৰ্কাৰী বোগান বিভাগলৈ বদলি হয়; পিছত, চৰ্কাৰী প্ৰচাৰ বিভাগৰ অন্তৰ্গত মুখ্য কৰ্মচাৰী ৰূপে নিযুক্ত হয় আৰু ১৯৩৯ খৃষ্টাব্দত কামৰ পৰা অৱসৰ লয়। নিজৰ যোগ্যতা, কাৰ্যক্ষমতা আৰু কামত একান্তিকতা হেতুকে কেতিয়াও কেতিয়াও বৰ্তে কি নাথাকক, সমূহ বাইজৰ মাজৰ এজন হৈ সকলোকে আপোন কৰি লয়। চিত্ৰকলা-নাট্যকলা আদি ৰবি সমগ্ৰ হুজুৰ কলা-কুঠিৰ প্ৰগতধৰ্মৰ লৈতে তেওঁৰ কোনো দিনেই এবা-এবি হোৱা নাই, ওৰে দিন ওৰে নিশা এনেদৰে ব্যস্তহা কামত একেবাৰে একাপনতীয়াকৈ লাগি থাকিব পৰা মাহুৰ কেইজন? নইজনৰ উপকাৰ সাধনৰ যোগেদি আত্মভোলা হৈ মহানন্দে দিন কটায় তেওঁ। নিতে-বতিয়াল বয়সৰ এই মাহুৰজনৰ আইন এটা পৰিচয় তেওঁৰ ওঠৰঙা মুখখনিত সততে ওফুৰি থকা ভাবোন্ময় মোকোবাটো; সেয়ে নহলে, অন্ততঃহাঁহিব মোকোবা এটা। বচনত বজ-গহীন এই মাহুৰ-জনে আদৰ্শসত্তা গজলীয়া ডেকাৰ সেউজীয়া অন্তৰ এখনি লৈ চিৰানন্দ বোধনৰ জয়-গান গাই, হাজাৰ জনক প্ৰেৰণা যোগায়। হাস কেৱল শিল্পীয়েই নহয়, সাহিত্যিকো। তাহানি উজান বয়সত তেওঁ ‘ভ্ৰান্তি-ভেদ’, ‘সমাজ-সংৰক্ষণ’ আদি গল্প লিখিছিল। ক্ৰমান্বয়ে দুই-এখনকৈ নাট লিখিবলৈও লয়। ওপৰত উল্লিখিত নাটবোৰলৈ যন কৰিলে দেখা যায়, তেওঁ ঐতিহাসিক নাটেৰে নাট-বচনাৰ পাতনি বেলি লাহে-ধীৰে অভ্যস্ত শ্ৰেণীৰ নাটতো হাত দিছে।

‘১৮৫৭’—নাট ‘পৰিস্থিতি’ত বিভক্ত অৰু-দৃষ্টি-বিহীন ই এখনি ঐতিহাসিক নাট। বচনাৰ প্ৰথম উদ্দেশ্য চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ সৌৱৰণ। ১৮৫৭ চনৰ ভাৰত-বিখ্যাত চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ সৌৱৰণ-স্বৰূপে ১৯৫৭ চনত সমগ্ৰ ভাৰতত বিদ্ৰোহৰ শতবাৰ্ষিকী উৎসৱ পালন কৰা হয়। উৎসৱ উপলক্ষে ঠায়ে ঠায়ে নাট-অভিনয়ো কৰা হৈছিল। নংগাওঁৰ ‘ইউনাইটেড্. আৰ্টিষ্ট এচোছিয়েচন’ৰ উদ্যোগত উৎসৱ পালন উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে সমৰোপযোগী নাট এখনৰ আৱশ্যক হোৱাত, হাসে এই নাটখন লিখি বাইজৰ আহ্বান বক্ষা কৰে আৰু মিঠি দিনত ইয়াৰ অভিনয় হয়। বচনাৰ আধাৰ-প্ৰৱৰ্ত্তাৰ্থকাৰ ‘১৮৫৭’, বেণুধৰ শৰ্মাৰ ‘মণিৰাম দেৱান’ আৰু হুজুৰাৰ বায়ৰ ‘ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা যুদ্ধৰ ইতিহাস’।

সৰ্বভাৰতীয় গটভূমিত বসিত এই নাটখনত চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ অভ্যন্তৰীণ আৰু বোপল সাম্ৰাজ্য হেন বিখাল সাম্ৰাজ্য এখনৰ পতনৰ মূল হেতু; দেশীয় ৰাজ-বাজোহান



সকলৰ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ এটি চক্ৰকীয়া উল্লেখ আছে। সেই সময়ত ম'হন্তক শিং চৰা ছোৱাৰ দৰে, (বিভীয়) বাহাদুৰচাহ-সদৃশ এজন দুৰ্বল বজাই ভাবতৰ দৰে মহাদেশ-সদৃশ দেশ এখনৰ শাসন ভাৰ বহন কৰি থকাটো, ভালুকৰ সানী লৈ থকা যেন হ'ল। শেছোৱাৰ দত্তক পুত্ৰ নানাচাহাৰে বৃটিছ শাসন-নীতিৰ বিৰুদ্ধে মাঠে নিৰাদে সমগ্ৰ ভাৰতৰ আগবণী গাঁত গালে; স্বান্দীৰ বাণী লক্ষ্মীবাঈ প্ৰমুখ্যে বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকল সংগ্ৰামত যোগ দিবলৈ প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হৈ দিল্লী অভিমুখে বাওণা কৰিলে। তুৰন্ত, পাবন্ত, আকগামিহান আদি ভাৰতৰ বাহিৰৰ দেশ-সমূহেও ফিৰিঙিৰ বিৰুদ্ধে আগি চলি পাই বল দিলে। এই বিদ্ৰোহৰ অগ্নি-শিখাই পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত অসমকো চুলিহি। ইদম যোগালে স্বাধীনতাৰ ফিৰিঙি মণিৰাম দেৱান, পিয়লি ফুকন প্ৰভৃতি দেশ-প্ৰাণ এমুঠি অসমীয়াই। বিদ্ৰোহৰ অভিযোগত মণিৰামক চৰকাৰৰ অধীনত নজৰ বন্দীকৰণে ৰখা হ'ল, বাহাদুৰচাহক ব্ৰহ্মদেশলৈ নিৰ্বাসিত কৰা হ'ল।

ইতিহাসৰ ভাষাকান্ত কাহিনী-ভাগক যথোপযোগী কৰি অতি চমু আৰু সীমিত নাট্য-ৰেছৰ মাজত স্থাপন কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে। প্ৰথম তিনিটা 'পৰিস্থিতি'ত আছে বিদ্ৰোহ-অগ্নিত বা দিবলৈ আগবাঢ়ি অহা ফকিৰ-সন্তাসীৰ দল-সংগঠন আৰু নানাচাহাৰৰ নানা পৰামৰ্শত লক্ষ্মীবাঈ প্ৰমুখ্যে ভাৰতৰ নেতৃস্থানীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকল সংগ্ৰামৰ বিপুল আঁচনি; এই ক্ষেত্ৰত মণিৰামৰ যোগাযোগ; বৃটিছৰ সামৰিক আইন আৰি কৰাৰ বিষয় বাতৰি। এইখিনিটাকৈ নাট্যদেহৰ 'ধাৰন্ত' বা 'মুখ'। ৬ৰ্থ 'পৰিস্থিতি'-ৰ পৰা ৮য় পৰ্যন্ত বিগ্ৰহ-সংক্ৰান্ত আঁচনিবোৰৰ কাৰ্য্যত পৰিপত্তি-লাভ—দুৰ্বলমতি ভীক বাদচাহ বাহাদুৰচাহৰ প্ৰতি জিৱন্তৰ উত্তেজনাৰ্ণ উত্তলা বাণীত বাদচাহৰ মানসিক পৰিৱৰ্ত্তন, ইংৰাজৰ ছাউনিত তিথাবিলী-বেশত আজিজানৰ প্ৰৱেশ আৰু গোপন বাতৰি সংগ্ৰহ, নানাচাহাৰৰ ইংৰাজ বিষয়া মি: টড আৰু ইংৰাজ সৈন্তাধ্যক্ষ আদিৰ কৰ্মতৎপৰতা, কলিকতাত লাটু বাবুৰ ঘৰত মণিৰামৰ অৱস্থান আৰু অসমলৈ গুপ্ত পত্ৰ-প্ৰেৰণ, বাদচাহৰ সমুখত ইলাহী কণহীৰ কণৰ গোহাৰ আৰু গোহৰৰ আঁৰত বড়মন্ত্ৰৰ মাৰণাত্মক। এই খিনিটাকৈ নাট্যদেহৰ 'পৰ্ত' আৰু প্ৰাৰম্ভ কাৰ্য্যৰ 'প্ৰাপ্ত্যাকাংক্ষা'ৰ বেঙনি। ৯ম বা শেষ 'পৰিস্থিতি'ত ফিৰিঙীৰ হাতত জিৱন্ত আৰু বাহাদুৰৰ শিতপুত্ৰ ঘৰৰ আটক, ইলাহীৰ গুপ্ত বড়মন্ত্ৰৰ বহন্ত-ভেদ, বাদচাহৰ কিংবৰ্ণ্য-বিমুগ্ধতা—ইয়াতেই নাটকীয় আকস্মিকতা, কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি।

নাটকখনৰ নায়ক নানাচাহাৰৰ চৰিত্ৰত আছে দেশসেৱাৰ উৎকট প্ৰেৰণা আৰু মন্ত্ৰণা-শক্তিৰ অদ্ভুত মহিমা। ১য় 'পৰিস্থিতি'তেই তেওঁ ইংৰাজ বিষয়া মি: টডৰ আগত "জোঁৱালোকক চুকত থাকি বুকুত কামোৰ মাৰিবলৈ দিয়া নহব" বুলি বিয়াৰ ভীষ-প্ৰতিজ্ঞা প্ৰণয় কৰালে, সেয়ে ভাৰতৰ এমুখৰ পৰা আইন মূৰলৈ বিদ্ৰোহৰ বীজ কঢ়িয়াই 'পৰিকট' আঁচনি কাৰ্য্যকৰী কৰাত পাণ্ডপাত অজ্ঞপ্তে জিহ্মা কৰিলে। বাহাদুৰচাহ দুৰ্বল, ভীক, চকল। বিদ্ৰোহ-সংক্ৰান্ত বিষয়ত তেওঁৰ বাদচাহী দৰকটোও



বেতিয়া হুৰল হৈ পৰিল, তেতিয়া একদাজ ভিন্নত আৰু আভিহাৰ ব্ৰহ্মনিষ্ঠ ভাষা পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল; তেওঁ ক'লে—“যই এই বৃহত প্ৰজাৰ সৰুৰো প্ৰকাৰে পৰিচালনা কৰিব। আজিৰ পৰা ষষ্ঠ হিন্দুস্থানৰ পাংচাহ নহওঁ, যই তেনে আভাষাৰী প্ৰজাৰাজ” ( ৪৭ পঃ )। ইপিনে কপহী ইলাহীৰ লাহবিলাহত তেওঁৰ আৰহীয়া বাগচাহী মনটোও পিছলি যায় আৰু “ইলাহী, তুমি যোৱা কত জনবৰ দোষ্ট” বুলি পাতকক সাঙুটি ধৰে। কিবিলী ‘কমাণ্ডাৰ’ৰ হাতত বেতিয়া বকী হয় আৰু তেওঁলোকৰ বুথৰ পৰা স্নেহে য়ে, তেওঁক ব্ৰহ্মদেশত নিৰ্বাসিত কৰি থকা হব, কাপুৰখটোৰ দৰে তেওঁক বৃহত যাবোন ওলাল “মোহাই চাহাব, যোক হিন্দুস্থানৰ ভিতৰতে বি খুটি ভাকে কৰা, এই বৃহত এই খিনি য়েহেবাণী কৰা চাহাব” ( ২২ পঃ )। “মিষ্টীকৰা বা জগদীশ্বৰো বা” বাগচাহ এজনৰ পকে ইয়াতকৈ অধিক কাপুৰখালি আৰু কি হয় পাৰে। হুৰবেপিনী ইলাহীৰ বড়বহুৰ আকস্মিক বহুত তেনে, কিবিলীৰ দাৰা বাগচাহৰ শিঙা-পুজ-কৰা নিৰ্দ্ধন অপহৰণ, অৱশেষত হতবৰ বাহাহুৰৰ ‘আজান’-কণী অৱশ্য-বোদ্ধ—এই কেইটা চিত্ৰই নাটখনিক কৰণ বসন্ত কৰিলে। বীৰ বসন্ত প্ৰাৰম্ভ কাৰ্য্য-কাহিনী সমূহৰ কৰণ সাধৰণি পৰিল। কিবিলী চাহাব-চৰিত্ৰকেইটা দস্ত আৰু মদনবিভাৰ ভৈৰৱ দৃষ্টি, হুৰ্গাত শাসক ব্যক্তিৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। এই চৰিত্ৰ-সমূহৰ উক্তি-প্ৰভাৱবোধত নাট্য বিনোদৰ উৎকৃষ্ট সম্বল নিহিত হৈছে।

এই নাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত ১৮৫৭ চনৰ বিদ্ৰোহত অসমীয়াৰ পোনপটীয়া অংশ গ্ৰহণ আৰু তাৰ বিষয়ৰ আন্ত পৰিণতি ৰূপায়িত হৈ গৈছে প্ৰাৰম্ভ ফুকনৰ ‘মণিৰাম দেৱান’ ( ‘৪৮ ), নগাওঁ শিল্পী সমাজৰ ‘পিয়লি ফুকন’ ( ‘৪৮ ), প্ৰফুল্ল বৰদাৰ ‘পিয়লি ফুকন’ ( ‘৪৮ ) নাটক-জয়ত। অৱশ্যে, এই তিনিওখন মূলতে অসম-স্বামী, দাসৰ নাট ভাৱত-মুখী। চাহাব-চৰিত্ৰ কেইটাৰ ইংৰাজী আৰু দোভাষী ৰচন-ৰীতি অবিহনে এই তিনিখনৰ বিশেষ প্ৰকাৰ দাসৰ নাটখনত দেখা নাযায়। এই তিনিখন নাটৰ তীব্ৰ ফলশ্ৰুতি ইংৰাজ শাসনৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ অনাৰা, হুৰ্গাত চাহাবৰ আচাৰ-নীতিৰ ওপৰত অসমীয়াৰ দৃষ্টি, বিধেয়। দাসৰ নাটখনত এই একেটা বিষয়েই খাটে সমগ্ৰ ভাৰতবাসীৰ ওপৰত; নাটখনৰ ব্যঞ্জন—বিগদকালীন অৱস্থাত প্ৰত্যক্ষ ওপৰত সজ্জবদ্ধ ভাৰতবাসীৰ সংহাৰ দৃষ্টি।

সীৰাৰাজী—ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ জগতৰ অৱতৰ ব্যাভিনাৱী ভক্তাবাৰী সীৰাৰাজী-সৰ্বভাৰী নাট অসমীয়াত এইখনেই সৰ্বপ্ৰথম। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত দাসৰ ‘১৮৫৭’ নাটখনিৰ দৰে, সীৰাৰাজীৰ ভক্তি-মূলক কাৰ্য্য-কাহিনীও সৰ্বভাৰতীয়। ইয়াত একপক্ষীয়তা নাই, প্ৰাদেশিকতা নাই, আছে উদাৰ ‘উক্তপ্ৰাণ’ৰ ভক্তিৰ পতীৰতা, ভক্তিৰীতৰ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা।

সীৰাৰাজী চিত্ৰভাষাৰ ৰাণা ফুকন ৰাইৰী, মাহু বৈষ্ণৱাৰাজ ৰাইৰী, শিঙ বৈষ্ণৱাৰাজ। তেওঁৰ আধিকাৰ কাল-বোদ্ধৰ শক্তিৰা। বৈষ্ণৱ কালৰে পৰা পিৰিষ

প্ৰোগাণত তেওঁ আত্ম-নিবেদন কৰিছিল। সেয়েহে, কুন্তৰ সৈতে বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হৈও, তেওঁ গিৰিধৰকইহে খামীৰূপে বৰণ কৰি আছিল। মীৰাবাইৰ জীৱনচৰিত্ত কিংবদন্তিমূলক। বিবাহৰ পিছত খামীগৃহলৈ যাবৰ বেলিকাও মীৰাই কয়ত থকা গিৰিধৰৰ মূৰ্তিটো লগত লৈ গৈছিল আৰু খামীগৃহতো এই মূৰ্তি-প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে তেওঁ কুন্তৰ এনেভাবে ধৰিলে যে কুন্তই তাৰ বাবে এটি দেৱ-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিগৈল বাধ্য হ'ল। কিন্তু কুন্তৰ মাক তাৰ ঘোৰ বিৰোধী। কিন্তুো, তেওঁলোক শাস্তপন্নী। এইধিনিতে সংঘাত আৰু অশান্তিৰ সৃষ্টি হ'ল—এপিনে পত্নীৰ কাতৰ অন্তৰোধ, অইন পিনে মাতৃৰ প্ৰবল প্ৰতিৰোধ; এপিনে কাণ ডাল মাৰি থকা বিকুপ্ৰাণ ভক্তৰ ভজন-কীৰ্ত্তনৰ তুমুল বোল, অইন পিনে শক্তি-উপাসনাৰ আত্মান-প্ৰত্যাত্মান। যথাগময়ত গিৰিধৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে মন্দিৰ নিৰ্মিত হ'ল। পৰিণতিত ৰাজপ্ৰাসাদৰ পৰা মীৰা বহিষ্কৃত হ'ল আৰু তেওঁ মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত বসতি লগেগৈ। পাতক কৰ্ত্তা হলেও, সংসাৰ আসক্তিব পিনে তেওঁৰ তত্প-মন কোনো মতেই ঘূৰাব নোৱাৰি, কুন্তও নৱপৰিণীতা পত্নীৰ বিৰুদ্ধে জাগি উঠিল; বিব-পান কৰাই তেওঁৰ প্ৰাণনাশ কৰাৰ চেষ্টা-প্ৰচেষ্টা চলিল। কিন্তু অলৌকিক আচৰিত কথা, ঐশ্বৰী সুৰতাৰ দেহজ্ঞ বিধ-ক্ৰিয়ায়ো কোনো ফল নিদিয়াত পৰিল। একেবাৰে একমনে একচিন্তে গিৰিধৰক আত্মনিবেদন কৰি কবিয়েই এদিন মীৰাই মন্দিৰৰ অত্যন্তবত বহন্তৰ অন্তৰালত অনন্ত শয়ন কৰিলে। “মীৰাক মই হত্যা কৰিছো” বুলি বাণা কুন্তই তেওঁৰ কোমল মৃত দেহটো কোলাত তুলি ললে। কুন্তৰ কোলাত মীৰাৰ দেহা ধাপিত হ'ল, আত্মা গিৰিধৰৰ আত্মাত অনন্তত লীন হৈ গ'ল। কৰণ বসৰ আংশিক প্ৰভাৱ আছে যদিও, মূলতঃ নাটখনি ভক্তি-বসাপ্ৰিত।

মীৰাবাইৰ মূল ৰচনাৰ পৰা উদ্ধৃত কেবাটাও ভজনে নাটখনৰ সঙ্গীতাংশ পূৰণ কৰিছে। সন্ন্যাসীয়ে বৰ হেপাহেৰে গিৰিধৰক দিবলৈ অনা “মতিৰ মালা” আৰু “মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত পাংচাহৰ লালপাঞ্জা” নাটখনৰ অন্ততম আংশিক কৌতুহলৰ বিষয়-সম্পদ। মূল ইতিহাসক বহু বিষয়ত নেওচা দি কিংবদন্তিক আশ্ৰয় কৰি থিয় দিয়া বাবে নাটখনি পৌৰাণিক নাটৰ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি।

### তেওঁৰ নাট্যাঙ্গলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

ইতিহাসৰ বিস্তীৰ্ণ কাহিনী চমুৱাই নাট্য ৰূপ দিয়াত দাস সিদ্ধ হুত। বিভিন্ন আত্মজাতিক কাহিনীৰ মাঝেৰে নাট্য-মুহুৰ্থ মাধ্যমত সংহতি স্থাপনত তেওঁৰ দক্ষতা আছে।

গতাত্মগতিক আৰু-বিভাগ, দৃষ্ট-বিভাগ বৰ্জন কৰি তাৰ ঠাইত ‘পৰিস্থিতি’, ‘দৃষ্ট’ আদিয়ে কাহিনী-বিভাজন নীতি তেওঁৰ বৈশিষ্ট্য।

অকণ সংযোগ পালেই সঘন কাব্যময় প্ৰয়োগে তেওঁৰ ছুই-এখন নাটত কিছু ভাষিক

আধুনিক বৃন্দ (নাট-প্রবন্ধ)—গভীৰ্ণ সেৱকৰ সচকৰ পুণ্যভিষি (সৰ্বোৎকৰ্ষ চক্ৰবৰ্তী) ৫৫৭  
 বিশিষ্টৰো বৃদ্ধি নকৰি থকা নাই। 'মেয়েদুৱা' (অজ্ঞানত) এই বিষয়ত হুজুতি,  
 '১৮৫৭' নাটক মাজাখিকা হোৱা নাই যদিও, চক্ৰ-পৰা হৈছে; আইবাবুৰ দুখত সম্পূৰ্ণ  
 বঙলা ভাৰা বিয়াৰ কোনো হুজি দেখা নাযায়।

## সৰ্বোৎকৰ্ষ চক্ৰবৰ্তী

অভিমান (১৯৫২, পাঁচ দৃশ্য-সম্পন্ন); কৰণ ('৫৩; চাৰি-দৃশ্য সম্পন্ন)

অসমৰ অন্ততম বংশী বকাতিনেতা আৰু কথাছবি-শিল্পী জগদীশ-নিবাসী  
 সৰ্বোৎকৰ্ষ চক্ৰবৰ্তীৰ খ্যাতি অভিনেতা ৰূপে বিমান, নাট্যকাৰ ৰূপে নিধান নহয়। স্বাধীন  
 ব্যৱসায়ৰ বোগেদি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি তাৰ মাজতে অসমৰ উলিয়াই তেওঁ দুই-এখন  
 নাটো ৰচনা কৰিছে। এতিয়ালৈকে তেওঁৰ প্ৰকাশিত নাট 'অভিমান' আৰু 'কৰণ'।

'অভিমান' পাঁচ-দৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক বিবাদাত্মক নাট; বিষয়-বস্তু অতি সৰল,  
 অথচ সুন্দৰ। আধিকাৰিক বিষয় এটাত অবিহনে কোনো প্ৰসংগিক বিষয় ইয়াত নাই।  
 অভিযাজ্ঞা অভিমান হেতুকে বহুতৰ বকৰাৰ জীৱনী বেগুৰ সৈতে অকণম সন্তান্য বৈবাহিক  
 মিলন নঘটিল; আশাত নিৰাশ হৈ বয়সীৰ মৰম-তিথাবী অকণে তেওঁৰ মন-বদলিত ফুল  
 মালা গুথি থাকোতেই গ'ল। এদিন চঠাতে আকস্মিক দুৰ্ঘটনাত পৰি যেচেবাই  
 চিৰদিনৰ নিমিত্তে চকু মুদিলে। অকালতে উদয়াচলত অন্তিমিত ৰবিৰ কৰণ সজীৱ  
 হব এটি ভাহি উঠিল।

সৰু নিৰ্দেশৰ মাজাখিকা হেতুকে নাটখন অখণ্ড হোৱা নাই; অভিনয় কেৱল  
 মাথোন এই নিৰ্দেশ সমূহৰ প্ৰয়োজন হব পাৰে। অভিযাজ্ঞা সৰু-নিৰ্দেশ-পদ্ধতি বুলন্ত:  
 পান্ধাত্য (বিশেষকৈ ইংলিচ পদ্ধতি)।

## ফণী শৰ্মা

ভোগজবা (১৯৫৭)

কিয়? (১৯৬১)

খ্যাতনামা অভিনয়-শিল্পী নাট্যপুৰী কলী শৰ্মা এতিয়ালৈকে অসম সৰুত, বোলছবিত  
 অধিকতৰ অভিনেতা বুলি ক'মেও অজ্ঞাতি নহব। একমাত্ৰ অভিনয় আৰু কথাছবিত  
 একেধাৰে আজীৱন মন-প্ৰাণ ঢালি আশাতবীৰা ভাবে লালি থকা অসমীয়া বি কেইজন  
 কলাজ্ঞৰ মাজত আছে, তাৰ ভিতৰত কলী শৰ্মা অন্ততম; অভিনয় বাহ্যিক অকণ  
 অভিনয়-প্ৰণালী পৰ্য্যন্ত জটিল বয়সত দুই-এখন দ্ৰাষ্ট নিবিও বটমটপলীৰ পৰিচয় দিছে।  
 ওপৰত উল্লেখ কৰা তেওঁৰ এই নাট দুখনৰ ভিতৰত 'ভোগজবা' বুৰঞ্জীমূলক, 'কিয়?'  
 সামাজিক।

ভোগজবা—ভিকি-সতীয়া 'ভোগজবা' দ্ৰাষ্টৰ আধাৰ-প্ৰায় 'স্বপ্নস্বপ্ন' পুৰণ  
 'ভোগজবা-ভোগজবা' কিতাপত সন্নিৱিষ্ট ঐতিহাসিক ভাষা-প্ৰবন্ধ 'ভোগজবা' বোকাই

জোহ' (সোণৰ জোনজৰাত চুপৰ আঁক)। ১৯৫৪ চনত বিয়ৰটো ভৱাহাটী অনাটীৰ কেজৰ বোণেদি নাট্যকাৰত প্ৰচাৰিত হয় আৰু নিম্নৰ পুৰস্কাৰ লাভ কৰে। তাতে কেইটামান নতুন দৃষ্ট সংযোগ কৰি এই নাটখন পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

‘কিয় ?’—ছই-অৰীয়া সামাজিক নাট। অসমীয়া সমাজত সত্ততে অৱহেলিত শিল্পীৰ বিড়ম্বনা দেখি নাট্যকাৰে তাৰ প্ৰতিবিধানৰ উপায় নেদেখি হাবাখুৰি থাইছে; শিল্পী প্ৰদীপে নিজেই নিজক ধিকাৰ দি, নিজৰ ৰচনা গল্প-উপভাস-নাটসমূহ পুৰি ছাই কৰি পেলালে। নাটখনি ব্যক্তি-নিষ্ঠ; প্ৰদীপ নাট্যকাৰজনৰ যেন জীৱনবৃত্তৰ প্ৰতিবিম্ব-স্বৰূপ। চিত্ৰশিল্পী সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰত চেক্‌স্পিয়েৰৰ বিষয় বীৰ (‘ট্ৰেজিক হিৰো’)ৰ লক্ষণ আছে। আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ উপায় নেপাই তেওঁ অধীৰ, অস্থিৰ; তাতে নিয়ন্ত্ৰিত পৰিহাস। চিকিৎসাৰ অভাৱত তেওঁৰ শিশু-পুত্ৰবোৰ মৃত্যু হ'ল। প্ৰদীপে জীয়াই থাকিও মৃতপ্ৰায় হৈ সমাজক প্ৰশ্ন কৰে—“কিয় ৰণ-কণ্ মৰিল ?..... বুজিছো তোমাৰ বিধাতাৰ বিচাৰত হাত দিবলৈ যাওঁ।—তোমাৰ বিচাৰত মাহুৰৰ দৰত জুই লাগে—মই জুমাৰলৈ যাওঁ।—তোমাৰ বিচাৰত দেশত বানপানীৰ চল আছে—মই উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যাওঁ।..... মোৰ এই অনধিকাৰ চৰ্চাৰ শান্তি স্বৰূপে দীপক মই তোমাৰ দিছো ভগৱান! কিন্তু একেদিনাই ছয়োটোকে নিৰিবা।”

অহুতাপ-দহ শিল্পী-সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ চৰিত্ৰ ইয়াৰ আগতে ‘প্ৰহমেধ-বজ্জ’ (১৯৩৮) নাটত অঙ্কিত হৈছিল। ইয়াতো শিল্পী-সাহিত্যিক পুশ্পই সাহিত্য-সাধনাত অহুতপ হৈ শেষত তেওঁৰ সমস্ত ৰচনা পুৰি ছাই কৰিলে, নিজৰ চহু ছটাও নিজে কণা কৰিলে। ইয়াতো বিষয় বীৰৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে। প্ৰদীপৰ ‘কিয় ?’ ‘কিয় ?’ প্ৰশ্নাৱলীৰ উত্তৰ স্বতঃ-প্ৰকাশী হোৱাত আৰু বহু পৰিধিৰ নাটখনিত বিস্তৰ ধনি নিহিত হোৱাত নাট্যকাৰৰ ৰচনা-চাতুৰ্য্যৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ হয়।

### (খ) আলফুল অৰ্ঘ্য

(১) পিয়লি ফুল (১৯৪৮, জুন)—প্ৰহুৰ বকবা

(২) “ ” ( “ চেপ্তেম্বৰ )—অগাওঁ নাট্য সমিতি

ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বনৰ বৰফুকনৰ পুত্ৰ পিয়লি ফুলৰ ১৮৫৭ চনৰ-টিপাহী বিদ্ৰোহৰ স্মৃতিস্মৃতি অসমীয়া বীৰ। অধিবাসে কিছুদিন ইট, ইতিয়া কোম্পানীৰ সৈতে সন্ধাৰোপ কৰে, কিন্তু পিয়লি আক্ৰিয়ে গৰা ইংৰাজ-শাসন-বিদ্ৰোহী। এইজন পিয়লিক স্মাৰক ৰূপে লৈ শিতানন্দ নাম দিয়া বচক-বৰষ হাতত লুপন নাট ওলাইছে। প্ৰহুৰ বকবাৰ নাট দুটি, ছই-অৰ ছহু, ইখন ছহীৰ, সপ্ত-দৃষ্ট-দৃষ্ট। দুয়োখনৰে ‘আবজ’ (বা ‘হুৰ’) প্ৰায় একে—চৰাইজনৰ বৈদায়, সন্ধ্যা—পাহীৰ জিলা। বৈদায়ৰ দুহুত অসন্ত পৰ্য্যন্ত ভই প্ৰকাৰ বৰ্ণনাৰ বীৰ-বীৰাকশাসকৰ জীৱি চাকোলা পিয়লিৰে বেজাৰৰ দুহুতলাই চলে।

‘উপসংহাৰ’ও এনে—শাসন-বিৰোধী হিংসাত্মক কাৰ্য্য কৰা বাবে শিল্পিৰ কাটা। কিন্তু কাহিনীৰ আখ্যান-ভাগত ‘নগাৰ্ণ নাট্য সমিতি’ৰ নাটখনৰ বি ঘোষণাকৰ দৃঢ় আৰু আঁক কল্পনা-প্ৰস্তুত চৰিত্ৰৰ সন্মিলন ঘটিছে, বৰুৱাৰ নাটত তাৰ অভাৱ। অজুৰিতবিব মেলাত গায়ন-বায়ন, নাচনী প্ৰভৃতিৰ সন্মিলনত বৃত্তা-পীড়-মুখৰ মহা-পৰোভৱ, দাত্তিক ইংৰাজ বিবৰাৰ দণ্ডপনি, কাল্পনিক চৰিত্ৰ ‘নাচনী’ৰ মহৎ কৌশলপূৰ্ণ বৃত্তবৃত্ত-কাৰ্য্য-সাধিকা শক্তি, খাবৰৰত জুই নিয়াত বিদ্রোহীজনৰ সক্ৰিয় অংশ—এই আটাইবোৰকই নগাৰ্ণৰ নাটখনিক বস-মুখৰ পৰিমণ্ডলত স্থাপন কৰি আৰু ইতিহাসৰ ভাষা-পুৰ বাস্তৱীয় পৰা আঁতৰাই আনি বসাল আৰু জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে।

ইয়াত স্থবিখ্যাত মণিবামৰ চৰিত্ৰত ইংৰাজ-প্ৰেমৰে আছে, দেশ-প্ৰেম নাই [ মণিবামৰ দেশপ্ৰেমৰ বাবে প্ৰবীণ কুকৰ এই নামৰ নাট দ্ৰষ্টব্য ]।

পিয়লিৰ চৰিত্ৰত প্ৰাণ-ভৰা দেশপ্ৰেম চৰক্-প্ৰম আৰু উজ্জল। অসমলৈ যান অনাৰ বাবে অসমীয়াই তেওঁৰ পিতাক বহনক দোষ দিয়ে, কিন্তু প্ৰকৃততে বহন যে তাৰ বাবে দোষী নাছিল, এই কথাৰ বাবে ইতিত তেওঁৰ ভালেমান বচনত নিহিত; ই বেপ্ৰথম শৰ্মাৰ ‘দেশদ্রোহী কোন—বহন নে পূৰ্ণানন্দ’ নামৰ ভাষাপূৰ্ণ প্ৰবন্ধটিৰ পোন-পটীয়া প্ৰভাৱ। দেশৰ মঙ্গল চিন্তি যুঁজা বৰণ কৰা শহিদ পিয়লিৰ প্ৰতি আমাৰ শোকাৱহুতি অৱশ্যে নহৈ নাথাকে; সেইবুলি নাটখন সম্পূৰ্ণ কৰণ বসন্ত বুলিব নোৱাৰি। কিয়নো, ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত পৰজন্ম আছে, কৰ্মফল আছে। নাটখনৰ শেষ পীতটোৰ অন্তৰ্গত “নোৱাৰে বধিৰ—মৰি উগজিৰ” পদ্যাকিয়ে ইয়াক কৰণবসৰ পূৰ্ণ পাজটোৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিছে। নাটখনৰ অইন এটা বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ বিবৰ-মুচক বিভাজন, যেনে—বজা বৈদ্যম, অজুৰিতবিব মেলা, সন্ধান, তামূলী চ’ৰা, খাবৰৰ, বিচাৰ, কাটা। কোৱা বাহুল্য যে, এই সপ্তবিভাগ সপ্তাহ-সদৃশ মাথোন।

উদ্ধাকান্ত শৰ্মা; —শেৰ পতাকা (১৯৪৮); নাট্যকাৰ অসম চৰকাৰৰ শিক্ষাবিভাগৰ যুটীয়া শিক্ষাবিকাৰ (Joint Director), শিক্ষা-বিষয়ৰ বিশেষজ্ঞ; উক্তপদৰ স্থানিগুণ কৰ্মচাৰী। ‘শেৰ পতাকা’ পতাকা জুৰীৰ গুৰু নাট। বহুপাল, পুৰন্দৰ পাল, সিংহপাল প্ৰভৃতি পালবংশী ৰাজত্ববৰ্গক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা কাল্পনিক নাট।

ৰাধীনতা-যুগত প্ৰকাশিত হলেও, ইয়াৰ ৰচনাকাল ১৯৪৪-৪৫ চন; গতিকে পৰাধীনতাৰ পটভূমিৰ অন্তৰ্ভুক্ত আগন্তক ৰাধীনতাৰ স্বাধীন সপোন প্ৰতিকল্পিত হোৱাটো একেধাৰে আভাৱিত। নাট্যকাৰে তেওঁৰ কল্পিত “কামৰূপৰ সিংহাসন অৱলম্বন” কৰি ৰাখিবৰ বাবে কথাবস্তুৰ প্ৰাৰম্ভতে কামৰূপ-অধিপতি বহুপালক পুৰণবপালৰ স্তৰূপি বি সিংহনিদান ভৱানলৈ, তাৰেই প্ৰতি-প্ৰতিকল্পিত লৈ কাহিনীয়ে শেৰ পৰ্য্যন্ত অগ্ৰসৰিত আঁতৰিছে। প্ৰতিকৰ্মী বীৰ প্ৰতাপসিংহ আৰু বহুপালৰ সেনাপতি সিংহপাল। পাতক প্ৰতাপনী প্ৰতিভা ৰজাৰাধীয়া অতিথি, হুল ধাৰীয়া পাতক। প্ৰতাপসিংহই বিচাৰে প্ৰতিৰাৰ; সিংহপালক জানে কামৰূপৰ সিংহাসনৰ সৈন্য প্ৰতিৰাৰ। ইদিয়ে, বহুপালৰ

হুনিপুৰ যোদ্ধা অজয়কুমাৰ বাহীয়া ছোৱালী কুলৰ কুল-কুমলীয়া অক্ষ-পৰশমৰ যাদোই  
হতলীয়া। উভয় পক্ষৰ মাজত বৃদ্ধ-বিগ্ৰহ চলিল। বিবহ-বিননিৰ তপত হা-হুনিয়াহত  
শ্ৰেয়ৰ জিত্বজ বিগলিত হৈ কেনিবা লুকাল। কামকৰণ শেষ পতাকাৰ গিনে চাই চাই  
অজয়ৰ মুখত ওলাল—“আজীৱন বি পতাকাৰ সন্মান বন্ধাৰ্থে শত শত বৃদ্ধ-বিগ্ৰহ কৰি  
আহিছিলো.....সেই পতাকাৰ নীল হুঁতি মোৰ চকুৰ আগৰ পৰা ধীৰে ধীৰে আঁতৰি  
যাব ধৰিছে .....লুইতৰ বুকুৰ ওপৰেদি ডাহি আহিছে সিগাৰৰ ডাক। যাবই যে লাগিব।  
চিৰবাহিত চিৰপুজিত মোৰ সোণৰ কামকৰণ। ‘হতভাগ্য সন্তান মই তোমাৰ, বিদায়  
দিয়া’—ইয়াকে কৈ লুইতত আপ দিয়ে (শেষ দৃশ্য)।

হত্যা-বিভীষিকা-বৃদ্ধ-বিগ্ৰহৰ চাকনৈয়াত উথলি উঠা শূদ্ৰাক-কৰণ-বস-মিজিত  
এই স্তব্ধ নাটখনি সেই সময়ৰ সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ এখন বাহুল্যবনীয়া  
নাট। কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱা অসমীয়া সামাজিক নাটৰ ‘বহু কাল’ বুলি  
আগতে কহিয়াই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এনে এটা সময়ত বচিত এই নাটৰ  
মূল্যায়ন সেই মিশৰ পৰাহে পৰিলক্ষণীয়। ‘সংসাৰ-চিত্ৰ’, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’,  
‘বৰী শক্তি’ আদি আঙুলি-মূৰত লেখিব পৰা নাট কেইখনত বাদে, ভেতিয়া  
মকোপযোগী বলাল হুদীৰ নাট নাই বুলিবই পাৰি।

### পৰাগমৰ চলিহা ( ১৯২৩— )

কণৰ কোঁৱৰ আহিল সোৱা ( ১৯৫০ ) [ ‘বায়থেষ্ট’ ১৮৭২ শক বঙালী বিহ সংখ্যা ]

‘নিয়তি, পৃথিৱী আৰু মাহুহ’ ( ১৯৫১ ) [ ‘বায়থেষ্ট’ ১৮৭৩ শক ৪ৰ্থ বছৰ  
৪ৰ্থ সংখ্যা ] ; ‘চাৰি হেজাৰ বছৰৰ অসম’ ( ‘৫২ ) ;

অসমৰ অন্ততম খ্যাতনামা সাহিত্যিক পদ্ধৰ চলিহাৰ একমাত্ৰ পুত্ৰ পৰাগমৰ  
চলিহা শৈশৱৰে পৰা সমাজসেৱী, সাহিত্যিক, সঙ্গীতজ্ঞ। অসমীয়া বিষয়ত এম-এ  
পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ প্ৰথমতে শিৱসাগৰ কলেজত অধ্যাপক ৰূপে কেইবছৰ মান  
কাম কৰে আৰু পাচত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ মূৰব্বী পদত নিযুক্ত  
হয়। শিতানত নাম দিয়া বচনা তিনিখন নাট আৰু কাব্যৰ গোমোজাত গঢ় লানি  
উঠা সবসৰূপলৈখা বুলিব পাৰি। প্ৰথমখনত প্ৰকৃতি বাজ্যৰ সোলাপ, বহুল, তপস্বী,  
বালজী, কুলি চৰাই আদি মনোৰম সম্পদবাজিয়ে বসন্তক আদৰি ব’হাগী আইব  
সৈতে বিয়া পাতে—

“বাহা আমি পাতে কোঁৱৰৰ বিয়া

ব’হাগীও আহিছে সান্ধি

মউয়েলা চাই অলম প্ৰকৃতিও

উঠিব কাচোন কাটি।”

‘জীৱনৰ বৰফু ইকপদ কপলৈখা, আংশিক প্ৰকৃতিবৰী। প্ৰকৃতি প্ৰকৃতি, সি’

দুৰ্ভেদ সন্নিভ-ভবকত জাহি অহা 'আশা'ত বন্দী হৈ কিবানি পাবে। নিবৰ্ত্তিত হৈছে। সি বুকু কিবাই সন্নিধান দিয়ে, "তোৰ দৰে কৃত্য হৈ বাৰী-ইতিভত—২২৭। নচলো আৰি।" পৃথিবী কপি উঠে, সেৱানলে পায়:

"হুৰি শক্তিকাব মাহুৰ আৰি, কবিত মোৰাবা নাই,

মাহুৰে ভাৰিলে সবৰ-মাহুৰী, এই দৰততে পায়।"

তৃতীয়খনত বাহাৰণ-মহাভাৰতীয় যুগৰে পৰা আৰম্ভ হাবীনতা-যুগ পৰ্যন্ত 'অনন্দ বীৰ-বীৰাধনাগৰ'ৰ পৰিচয়-সূচক গুণ-পাখাবে আতীয় ভাবৰ হেৰোলনি কুৰি প্ৰবৃত্ত কোৱা হৈছে:—"বাউতি হুগীয়া হৈ ৰূপে-ৰূপে-গুণে — জিগিকিৰ অসমীয়া—জিগিকিৰ সোধৰ অসম।" তিনিওখনেই শিল্পী পৰাকীৰ আশাবাদী মনোভাবৰ উজ্জল প্ৰকাশ। তিনিওখনেই অৰ-বিভাগ দৃষ্টবিভাগ-বৰ্জিত হৰকাৰ কাব্যিক আদৰ্শ। বিধৰ-বস্তু আৰু প্ৰকাশভাৱৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ বচনাৰ আংশিক চানেকি ৰূপে আৰি প্ৰধানকৈ পাঠ কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈৰ নাট সন্মত।

[ হানাতবত 'কীৰ্ত্তি বৰদলৈ, মুক্তি বৰদলৈ' আখ্যা ক্ৰটব্য, 'ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্ম' নাট আখ্যা ক্ৰটব্য ]।

## মথুৰা ডেকা

বৰমক<sup>১</sup> ( ১৯২২ ); আৰ-কাপোৰ<sup>২</sup> ( '৫৬ ); নিৰ্ঘ্যাতিতা ( '৫৭ );

উত্তৰ গুৱাহাটীৰ কৰবা-নিৱাসী মথুৰা ডেকা আশাভাৱীয়া উদ্যোগী সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী। তেওঁৰ 'বৰমক' সাতখন একাধিকা-সদৃশ সামাজিক বচনাৰ সমষ্টি। 'নিৰ্ঘ্যাতিতা' নাট্যাভাস-সম্পন্ন পঞ্চাশ সমাজ-চিত্ৰ। পঞ্চাশ হলেও ই পূৰ্ণাৰ নাট নহয়। ইয়াত আছে মানব তৃতীয় আক্ৰমণৰ পৰা আবৃত্ত কৰি হাবীনতা যুগ পৰ্যন্ত অসম ইতিহাসৰ এটি অস্থিৰ চিত্ৰ, বেনে, অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ ওপৰত বঙালীৰ বাৰ নথ-আচোৰ, 'অকণোদয়'ৰ সাহিত্যবৰ্ণীসৰৰ বৰচক্ৰৰ সীত, '৪২ চনৰ গণআন্দোলন'ৰ হেৰোলনি আদি। 'আৰ-কাপোৰ' পাঁচখনি স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ নাটকীয় দৃষ্টৰ সমাৱেশ।

বিধৰ-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত আংশিক সমপৰ্যায়ৰ হলেও, পৰাগ চলিহাৰ নাটৰ কাব্যিক বীৰি মথুৰা ডেকাৰ নাটত পোৱা নাযায়। ডেকাৰ লেখনীত বেজৰ বিচলননিৰ কোৱ ঠায়ে ঠায়ে অসহনীয় হৈও পৰে।

প্ৰায় অক্লপ বচনাৰ বাবে পদ চলিহা ( পৰাগ চলিহাৰ শিৰ্ষক )ৰ 'বংগুৰে কৰা কৰ' ( '৫৬ ) আৰু 'মথুৰা ডেকাৰ 'নিৰ্ঘ্যাতিতা' ( '৫৭ ) কুলনীয়া। পদ চলিহাৰ

১। 'বৰমক'ত—নৱিহিট নাট—মোৰ অসম, চিকাৰীৰ পৰ্ব, বৰদলৈ, অসমীয়া পৰ্ব, স্তম্ভা, দুৰ্ভাৰা, পান্থবীতি।

২। 'আৰ-কাপোৰ'ত—নৱিহিট নাট—আৰ কাপোৰৰ আঁতৰ, পেনু, হাবিৰ মোৰ কপাল, দুৰ্ভাৰা, দৃষ্টবিন্দুৰ বিলাপ।



প্ৰকাশ-বীৰিত্ত কিকিং পাৰ্শ্বক্য থাকিলেও, তিনিওৰে মূল উদ্দেশ্য অসমৰ শৌৰ্য-বীৰ্য্যময় মূৰ্ত্ত প্ৰকাশ, পিতা-পুত্ৰ চলিহাৰ বচনাত আশাবাদিতা আছে, অসম মাতৃৰ মোহন সৃষ্টি বিভিন্ন ভঙ্গীত চিত্ৰিত হৈছে; তেওঁৰ বচনা বিস্তৃত মনৰ বিতৃষ্ণা-প্ৰকাশক [স্থানান্তৰত ‘পদ্মধৰ চলিহা’ আখ্যা ৮:]। ইয়াৰ উপৰিও পৰাগ চলিহাৰ বচনা আধুনিক ভঙ্গীৰ আৰু অসম-মুখী, পদ্ম চলিহাৰ বচনা অসমীয়া নাট সন্থা আৰু বংপুৰ-মুখী (বংপুৰ তেওঁৰ জন্মস্থান)।

দক্ষৰাজ—(১৯৫০ ‘ৰামধেনু’ ১৮৭২ শক, ৩য় বৰ্ষৰ ৭ম সংখ্যা) নবকান্ত বৰুৱা

দুই দৃশ্য সম্পন্ন এই চুটি নাটখনিত শিৱ পাৰ্বতীকৈ অ.দি কবি কেই গুৰাকী মান দেৱ-দেৱীক পাশ্চাত্য পৰিৱেশত স্থাপন কৰি হাস্যৰস উৎপাদনা চেষ্টা দেখা যায়। পৌৰাণিক কাহিনীক আধুনিক অঙ্গতৰ দৃষ্টিভঙ্গীত পেলাই হাস্যৰসাত্মক আলেখ্য যুগুত কৰা হৈছে। ইয়াত শিৱ কৈলাস চাহ বাগিছাৰ মেনেজাৰ, ত্ৰৈং কমৰ চিম্ভিৰ কাষত বহি তেওঁ ‘পাইপ’ত ধপাত তৰাই খায়। নাৰদে ইংৰাজীত বচন মাতে; শিৱয়ো ইংৰাজী বুজে। সতীয়ে পিতাকৰ ঘৰত ‘পাৰ্টি’ দিয়া বুলি শুনি উলাহত বিনা নিয়ন্ত্ৰণেই যাব ওলায়। নন্দীক ডাইতাৰ পাতি শিৱই তেওঁক মটৰ গাড়ীত তুলি দক্ষৰ ঘৰলৈ পঠিয়াই দিলে। দক্ষৰ খং, শিৱই হেনো দক্ষকৃত্যক ‘ইলোপ’ অৰ্থাৎ অপহৰণ কৰি নিছিল — “He has robbed my Sati from me! He is a big philanderer too” — দক্ষই কয়। পিতাক দক্ষই সত্যৰ ত্যাগ কৰিবলৈ সতীক নিৰ্ভৰ আদেশ দিবলৈ বাধ্য হ’ল। তেতিয়া লাজে অপমানে মৰ্মাহত হৈ সতীয়ে পিতাকক দিবাৰ উত্তৰ দিলে, তাত আছে আধুনিক কয়িকু সমাজখনৰ ওপৰত এপাত বজা শেল, “যাম পাপা, তোমাৰ আগৰ পৰা, তোমাৰ পাৰ্টিৰ পৰা, এই কয়িকু সমাজৰ পৰা — এই পৃথিৱীৰ পৰাও জীভবি যাম — যাম চিৰদিনৰ কাৰণে।”

তেওঁ মাটিত ঢলি পৰিল, নিমগ্নিত সকলো পলাল। ‘ফোন’ যোগে অধিনী কুমাৰক খবৰ দিয়া হ’ল। তেতিয়া টাক্ এখনত শিৱৰ সৈতে দুয়ো আহি পাৰ্টিত উপস্থিত। দক্ষক ‘মাৰ্জাৰাৰ’ অৰ্থাৎ হত্যাকাৰী আখ্যা দি আক্ৰমণ কৰিব ধৰাত নিজৰ পলাব খোজে। এটা কুলীৰ হাতত লাগি তেওঁৰ দাড়ি একোচা উৰাল যায়। এখন গালত দাড়ি নোহোৱা দেখি ইখনো খুৰাই পেলালে, খুতবিত যাতোন অকণমান থাকিল।

পৌৰাণিক কাহিনীত আধুনিকতাৰ বোল দি নাট বচনাৰ প্ৰচেষ্টা অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে নতুন নহয়। ইয়াৰ আগতে দুৰ্গা প্ৰসাদ দত্ত আৰু বেণুধৰ ৰাজবোৰাৰ দুটাৰ বচনা ‘কলিঙ্গ’ (১৯০৪ পৃ:), যিজেন্দ্ৰ মহন্তৰ ‘বৰ্গ নে মৰ্জা’ (১৯২০ পৃ:) আদি নাটত এনে বচনাৰ আঁখা হৈ গৈছে। কেৱে বেয়া বোলা নাই। কিন্তু বৰুৱাৰ ‘দক্ষৰাজ’ৰ ওপৰত এদল প্ৰাচীন-পৰ্য্যব আপত্তিৰ বোল উঠিছিল, কাকতে পজাই বাখাৰুবাৰ চলিছিল। বোধহয় আধুনিকতাৰ স্বাক্ষাধিকাই ইয়াত ইতন বোকাছিল।



অবাস্তব বিষয়-বস্তু লৈ বচনা কৰা যেনেদৰীয়া নাটকলৈ লিখকৰ দোষ ঘাইদীৰ্ঘ ; নাটখনি গোঁবাধিক বুলি ধৰিলে তুল হব।

### হেম শৰ্মা ( ১৯২৫ খৃঃ— )

কালিদাস ( ১৯৫১ ) ; বালিষৰ ( '৫৫ ) ; কাকনমালা ( '৫৮ )

হেমচন্দ্ৰ শৰ্মা এম্-এ সংবাদ-সাহিত্যত একেধাৰে কেবাবহবো কথি কথি, লগে লগে কবিতা, নাট আৰু বিবিধ বস-বচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যলৈ অবদান দি আহিছে। তেওঁৰ প্ৰকাশিত তিনিখন নাটৰ ভিতৰত 'কালিদাস'ত পূৰ্ব লেখনীৰ পৰা পোৱা যায়।

কালিদাস ( ১৯৫১ )—মহাকবি কালিদাসৰ জীৱনচৰিত-মূলক এই প্ৰকাৰ নাটখনি নাট্যকাৰে 'আগকথা'ত জনশ্ৰুতি-মূলক বুলি লিখিছে। দ্বাদশলতে, কালিদাসৰ সমগ্ৰ জীৱন-বৃত্তান্তই জনশ্ৰুতি মূলক, পঞ্জিক, অঙ্গীকৰ, অসাধাৰণ।

বিষয়-বস্তু—ৰজা বিজয়াদিত্যৰ ৰাজসভাৰ কেইজনমান কূটনীতিজ্ঞ পণ্ডিতৰ দুৰভিসন্ধিত তেওঁৰ ৰূপে-গুণে অভূতনীয়া কথ্য ৰত্নাবতীক, গছৰ ডালৰ আগত উঠি গুৰিত কাটিবলৈ ধৰা, এক জঘাৰ্মৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়া হয়। কালক্ৰমত এই মুখৰ কঠোৰ সাধনা কৰি ভাৰত-বিখ্যাত পণ্ডিত হৈ উঠে। শেষত এই দুৰভ পণ্ডিতবৰ্গৰ হু চক্ৰান্তত লক্ষ্যহীৰা নামেৰে ধৰতীৰ হাতত এওঁ নিহত হয়।

এই একোটা বিষয়কে লৈ লিখা শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ 'বিভাবতী' নাট ১৯৮ চনত প্ৰকাশ হৈছিল। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ মৃত্যু অবিহনে, শৰ্মাৰ নাট্যকাহিনী ৰাজখোৱাৰ কাহিনীৰ সৈতে অভিন্ন। ৰাজখোৱাৰ নাট মিলনাত, সুখান্ত; শৰ্মাৰ নাট বিয়োগান্ত কৰণ-বসন্ত। শৰ্মাৰ নাটত থকা ৰাজকন্তা ৰত্নাবতী (শেষত কালিদাসৰ পত্নী) ৰাজখোৱাৰ নাটৰ বিভাবতী। শৰ্মাৰ নাট প্ৰথময়, ৰাজখোৱাৰ নাট অমিত্ৰাকৰ হস্তবহন। বিক্ষিপ্ত গীত দুইখন নাটৰে সাধাৰণ লক্ষণ। শৰ্মাৰ নাটৰ প্ৰথম অঙ্কৰ ৫ম দৃশ্যতে পত্নী-বাক্য-বাণ-বিদ্ধ কালিদাসে গৃহত্যাগ কৰে; এইখিনিতে নাটখনিৰ শীৰ্ষবিন্দু বা গৰ্ভ। চতুৰ্থ অঙ্ক পৰ্যন্ত নায়কৰ ফলশ্ৰাণ্তি আৰু নায়িকাৰ সৈতে মিলন-সুখৰ দৃষ্টান্তলীল নাট্য-বস্তৱ 'বিষৰ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ সন্ধান পোৱা যায়। ৰাজখোৱাৰ নাটৰ সমাপ্তি ইয়াতেই। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত 'বিষৰ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধি ৫ম অঙ্ক পৰ্যন্ত পৰিবাৰ্য। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ বধ-দৃশ্য আৰু ইয়াৰ পূৰ্ববৰ্তী অংশত কালিদাসৰ মান-অৰ্থনা-মৃত্যুৰ যি দৃষ্টান্তলীল সংযোজিত হৈছে, ইয়াৰ অধ্যক্ষলত 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ অৱতারণা। জনশ্ৰুতি-মূলক হলেও, এই বধ-দৃশ্যই কৰণ বসন্ত উৎস নিৰীণ কৰি আকৰ্ষক নাট্যিক চৰংকাৰিৰ সৃষ্টি কৰিছে। অৰ্থত এই বস আভোগান্ত ব্যাপক মন্থৰ। এনে বধ-দৃশ্য-সংযোজনাই সৰ্ব্বত নাট্য শাস্ত্ৰৰ বিধি লঙ্ঘন কৰি প্ৰতীচ্য নাটৰ আশ্চৰ্য্য চানেকি এটিও দাঙি ধৰে [ অৰ্থত আৰাধ-অৰীয়া নাটখোৱাতো বধ-দৃশ্য অকাৰ নাই ]।

**কাকনমালা (১৯৫৪)**—ভিনি-অভীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। কাকনমালা জয়ী হুন্দৰ গোঁহাইৰ জীয়েক। এসময়ত কোচ বজা নবনাৰায়ণে স্বৰ্গদেও চুখাংকা (বা বোঁৰা বজা—১৫৫২—১৬০৩ খৃ:) লৈ কেইটামান প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি পজ পঠিয়ায় আৰু কাকনমালাই প্ৰশ্নোত্তৰ-নানে বজাক সন্তুষ্ট কৰে। হৰকান্ত বৰুৱাৰ বুৰঞ্জী মতে নবনাৰায়ণ আৰু চিলাৰায়ে বেতিয়া অসম অধিকাৰ কৰে, স্বৰ্গদেও চুখাংকাই এখন পত্ৰেৰে বজাক অসম ত্যাগ কৰিবলৈ অহুৰোধ জনায়। উত্তৰত চিলাৰায়ে কেইটামান চৰ্ত্ত-সাপেক্ষে অহুৰোধ বন্ধা কৰিবলৈ মান্তি হ'ল আৰু অসম ত্যাগ কৰিলে। নাটখনত কিছু চিলাৰায়েৰ বিপক্ষে অসমৰ বি ৰণ হয়, তাত কাকনমালাই বাগ দি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিয়ে। কোচবজাই তেওঁক বলৰে নাৰত তুলি লৈ যায় আৰু গাভৰুৱে লুইতত জাপ মাৰি আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। এইখিনিতে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাৰ বিকাশ।

**পুণ্যথৰ ৰাজখোৱা—অভিষেক (১৯৫৮)**

১৯৪৪ চনত স্বাধীনতাৰ দুৱাৰ-দলিত ৰচিত এই গীতি-নাটখনিত নাট্যকাৰে পন্ন আৰু বৰণক বিশেষ ক্ষতিৰ প্ৰতীক ৰূপে অভিষেক কবি ভাৰতৰ আগন্তক স্বাধীনতাৰ এটা ইঙ্গিত দিছে। পন্নৰ প্ৰতীক 'শক্তি-বেথা', বৰণৰ প্ৰতীক 'বুটী-বেথা'। বিশেষ ক্ষতিৰ চোগাত 'বাসন্তী'য়ে বিদায় ল'লে, গোলাপে শোকৰ হুমুনিয়া চাৰিলে। শেষত শক্তি-বেথা আৰু বুটী-বেথাৰ অন্তৰ্ধানত মাথোন গোলাপৰ মূখত হাঁহিব গোহৰ বিৰিতি উঠিল; বাসন্তীয়ে উলহ-মালহেৰে পূৰ্বৰূপ ঘূৰাই পালে।

## চুৰ্গেথৰ বৰঠাকুৰ

**চাকনৈয়া (১৯৫৮); নিকৰ্দ্দেশ (?)**

গুৱাহাটী অনাৰ্ভাব কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক চুৰ্গেথৰ বৰঠাকুৰৰ স্ত্ৰুহাৰ কলা-হুশলতাৰ বিশেষ পৰিচয় পোৱা যায় তেওঁৰ খুহটীয়া ৰচনাৱলীত আৰু খেমলীয়া চৰিত্ৰ অধ্যয়নত। তেওঁৰ আঠদুগ্ধ-সম্বলিত 'চাকনৈয়া' আৰু 'নিকৰ্দ্দেশ' প্ৰকাশিত নাট (অপ্ৰকাশিত দুই-চাৰিখনো আছে); 'চাকনৈয়া'ৰ ৰচনাকাল ১৯৫৫; পূৰ্ব নাম 'টেলি-ড্ৰাইভাৰ'।

বুৰ-বুগাঙৰ ধৰি সাহিত্যত আদৰ্শ-স্থাপন-প্ৰয়াস চলি আহিছে আৰু আজিও সেই আৱহাৰন বীতিৰ অন্তৰ্ভা হোৱা নাই। এই নাটখনতো নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ-প্ৰতিষ্ঠা। টেলি-ড্ৰাইভাৰ 'জীৱন'ক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীৰ প্ৰস্তাৱ আৰু এই চৰিত্ৰটোকে সজীৱ আৰু শক্তিশালী কৰিবৰ বাবে বিপৰীত-ধৰ্মী 'গবিন' (গোবিন) চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি। জীৱন অশিক্ষিত সমাজৰ অৱহেলিত, অনাৰ্দ্ভ, অথচ, অতুল মানৱীয় গুণ-সম্পন্ন ব্যক্তি। জীৱনৰ ভায়েক গবিন শিক্ষিত, সম্ভ্ৰান্ত, সমাজত লক্ষ-প্ৰাপ্তিৰ ব্যক্তি, অথচ, উষ্ম, উজ্জ্বল, মদপী। মদপৰ্বত বৈৰ্য্যচ্যুত হৈ গবিনে এদিন ককায়েক জীৱনৰ গালত হাত লগাবলৈকো কৃতা ৰোধ নকৰিলে। এইখিনিতে নাট্য ৰচকৰ শীৰ্ষবিন্দু।

শেষত ভবিনৰ অল্পতাপ-বৰ্ণ অল্পবৰ্ণৰ পৰা নিজৰি নিজৰি কোনোবা স্বৰ্ণবানী-সমূহত জ্বলন্ত বি মহান্ আদৰ্শ স্থাপিত হৈছে, সেয়ে নাট্যবিনৰ প্ৰদৰ্শক—“কব নোহোৱো কিয় উচ্চ-শিক্ষিতা কমলাৰ প্ৰবোচনাত পৰি এক দুৰ্বল মূৰ্ছিত আত্ম ভোঁৱৰ পালত হাত দিছিলো। কোঁৱা ককাইদেও, কিয় দিছিল। বন্ধকত নবোৰ একেভাৱি হাব মোৰ ঔষধৰ কাষে? কিয় চলিছিল। দিন-ৰাত টেলি ফোন নিচিনা এটা ফুলাকাৰক শিক্ষিত কবি বেউতাৰ পৰিচয় নামত কলক আনিবলৈ?” ভবিনৰ মানসিক অল্পবৰ্ণ স্পষ্ট; পাবিবাৰিক নাটকপে ইয়াৰ মূল্যায়ন হব পাৰে।

## অকণ শৰ্মা

জিনটি (১৯৬২);

ঐনিবাকণ ভট্টাচাৰ্য্য (‘৬৭)

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক অকণ শৰ্মাৰ তপস্বত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত প্ৰথমখন পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সন্ত্ৰীতি-মূচক। পৰ্বতীয়া ৰাজনী গভক এজনী; জিনটি তাইৰ নাম। লুইত চলিহা (“চালিহা”) নামৰ ভৈয়ামৰ নৈনিক এজনক তাই মনে-চিতে ভাল পায়। কিন্তু বিধাতাৰ নিৰ্ণয় দৃষ্টিত অপূৰণ শূন্যৰ পোপন সবসীত দুয়ো ডেকা-গভক অকালতে ডুব গ’ল। কেৱে কাকো নিচিনিয়ে, কেৱে কাকো নাজানিলে। দ্বিতীয় নাটখন অনাতাঁৰ নাট ৰূপে ‘এয়া গভ’ নামত প্ৰচাৰিত হৈছিল। বাঠি বছৰ বয়সীয়া সাহিত্য-সেৱী নিবাকণ ভট্টাচাৰ্য্যই বাৰখন কৈ নাট লিখিলে। কিন্তু এখনৰ পৰাও ৰাইজৰ সঁহাৰি নাপায়। তথাপি জয়োদশ খন নাট লিখি, কোনো এক নিদিষ্ট দিনত তাৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিপুল ব্যৱস্থা কৰিলে। মৰ্ক কিন্তু এজনো নাছিল। উৎকট চেটা কৰিও বাবে বাবে বিফল হোৱা বেচাৰা ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰত চেক্সপিয়েৰৰ বিষয় বীৰৰ আংশিক লক্ষণ নিহিত হৈছে (“Grand attempt and grand failure”)। তেওঁৰ অভিনয়ৰ বিৰাট আয়োজন-প্ৰণালী নাট্যিক ঔৎসুক্যৰ হেতু। সেয়ে অভিনয়-আবত্ৰণিৰ প্ৰাক-মূৰ্ছিত পৰ্যন্ত অসকাৰীকপে স্থিতি লাভ কৰি কাহিনীৰ বিভিন্ন স্তৰৰ সংহতি বন্ধাত সহায় কৰিছে। মৃত প্ৰেক্ষা-গৃহ অৱস্থাত কাহিনীয়ে শীৰ্ষ বিলুপ্ত উপনীত হৈ নাৱকৰ আত্মবিলোপ দৃষ্টত সমাপ্তি লাভ কৰিছে। এক-চৰিত্ৰ-প্ৰধান এই নাটখনিত নিবাকণৰ অনিৰ্ণাৰ প্ৰভাৱে বাকী কেউটা চৰিত্ৰকে একেবাৰে ম্লান কৰি পেলালে। এই চৰিত্ৰটোৰ অল্পকণ চৰিত্ৰৰ বাবে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘ব্ৰহ্মদেৱ বজা’ (১৯৬৮) নাটৰ পুণ্য আক, কণী শৰ্মাৰ ‘কিয়?’ (৬১) নাটৰ প্ৰদীপৰ আত্ম-বিলোপৰ আত্মৰ্ছ প্ৰধান ফুলনীৰ। আধুনিক নাটৰ সত্ততে বৰ্জিত স্বৰ্ণীৰ অগতঃ উক্তি এই, নাটখনত মোৰ নহৈ ওপহে হৈছে। নিবাকণৰ মূখত বিকৃত বক্তব্য অসংযত অসংলগ্ন প্ৰকাশ সমূহ চৰিত্ৰটোৰ সৈতে ধাপু, থাই পৰাত নিবাকণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত ই বিশেষ সহায় কৰিছে। তেওঁৰ

দুয়োখন নাটেই অনাট্যৰ নাটৰ স্বৰূপ; দুয়োখনেই দ্বন্দ্ব-কলেবৰ একাকিকা-সদৃশ কৰণ-কল-সিদ্ধ আৰু ভাব-গম্ভীৰ। দ্বিতীয়খন অন্ততম শ্ৰেষ্ঠ নাটৰূপে 'অসম সাহিত্য সভা'ৰ পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত (১৯৬৭)।

### শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা (ছদ্মনাম—শিখ্ৰা বৰুৱা); কাণকটা ('৫১)

শিৱসাগৰ অঞ্চলৰ টিয়কনিবাসী শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ছদ্মনাম 'শিখ্ৰা বৰুৱা'। বৰুৱাই কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি.এ ডিগ্ৰী লৈ, কাহানিও কোনো চাকৰিলৈ মন নেমেলে, আজীৱন আধীন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিছে। সাহিত্য আৰু সংবাদ-সেৱাই তেওঁৰ প্ৰধান উপজীৱ্য আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁ অসমীয়া সাহিত্য ঔৰাললৈ যথাসাধ্য বৰঙণি যোগাইছে। কবিতা, গল্প, লঘু বচনা, সমালোচনা—প্ৰতিটো বিষয়তে বৰুৱাৰ কিছু হাত আছে 'মহুগল', 'গুলজাৰ' আদি কবিতা পুথি, 'পেটাকোট', 'বেবি অটিন' আদি গল্প, 'কাণকটা', 'দমবাদমন' আদি নাট লিখি আৰু 'বৰদৈচিলা' আদি উচ্চমান-বিশিষ্ট আলোচনী সম্পাদন কৰিও তেওঁ সাহিত্যিক গুণক্ষেত্ৰৰ পৰিচয় সময়ে সময়ে দি আহিছে।

'কাণকটা' তিনি-অকীয়া প্ৰহসন। কাণকটা নামৰ মাহুহ এজনে মাটি এছিকটাৰ বাবে কিদৰে আকোৰগোজালি ভাব লৈ নানা লঘু-লাঞ্ছনা সহ কৰিব লগীয়া হৈছিল, তাৰে এটি ধেমেলীয়া দৃষ্ট ইয়াত দেখুওৱা হৈছে। গাওঁখনৰ ধুমকেতু-সদৃশ এই মাহুহটোৱে এনে ক্ষুদ্ৰ মনোবৃত্তি পোষণ কৰি বখাৰ বাবেই এবাৰ এখন কাণ হেৰুৱালে। দ্বিতীয়বাৰ আকোঁ ভলুকা বাঁহ থকা এনল মাটিৰ বাবে ওচৰচুবুৰীয়াৰ সৈতে কাজিয়া-পেচাল পাতি, ইখন কাণো হেৰুৱাব লগাত পৰিল। ইপিনে তেওঁৰ জীয়েক পছমী শত্ৰুপক্ষীয় মোহনৰ প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থিনী হৈ এদিন ভুক কৰে বাপেকৰ ঘৰ এৰি মোহনৰ পছাত বসতি ললেগৈ। অথচ এই মোহনকে কাণকটাই এদিন মাথ মাৰ সোধাইছিল, আৰু তাৰ বাবে শেৰত সি নিজকে নিজে আকোৰ কৰিছে এইদৰে—“মোৰ মাটিৰ থক বৰ বেছি হৈছিল। আজিৰ পৰা আৰু থক নাৰাচে বৰকটাৱা।……তইতিয়েই মোক অস্তিত্ব সন্ময়ত মুখত পানী দিব লাগিব।” (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। বচনাখনি কেৱল ধেমেলীয়াই নহয়, শিক্ষাপ্ৰদো। কাজিয়া লাগি মাহুহ এজনৰ কাণ কাটি পেলোৱা বিষয়টোত নাট্যিক অভিব্যক্তনা অৰূপ আছে বৰিও, বেজবৰুৱাৰ 'জিভিকাই', 'পাচনি' আদিৰ দৰে গছত গৰু উঠা অলোকিক দৃষ্ট ইয়াত নাই। গতিকে ই লঘু পৰ্যায়ৰ প্ৰহসন (বা ইংৰাজী 'কাৰ্ট্') নহয়; বৈপ্লৱ বাজখোৱাৰ 'তিনি বৈকী' বা গোৱাকি বৰুৱাৰ 'চুত নে জাম'ৰ দৰে শিক্ষাপ্ৰদ প্ৰহসন।

টুকুৰাৰ শৰ্ভা বৰুৱা—দেব পাৰিজাত (১৯৬০)

তিনি অকীয়া পৌৰাণিক নাট; বিষয়-বস্তু ইজ্জৰ নন্দনকানন্দৰ পৰা সত্যজায়াৰ

অল্পবোধত ঐকান্তিক বৈপ্যবিভাজ হৰণ। 'কিঞ্চিৎ বৰ' কবিতা পুথিৰ বচক টেকেবৰ শৰী বৰুৱা তিনিচুকীয়া অঞ্চলৰ চাহ বাগিছা এখনৰ ক্ষয়চাৰী। নাটখনিৰ ভূমিবিবৰ পৌৰাণিক হলেও, দুই এঠাইত থকা আধুনিকতাৰ পৰশে ইয়াক কালোড়িতকৰণ দোষত দূষিত নকৰি থকা নাই, যেনে 'মিলিটেৰীৰ চেলাৰ', সৈন্তৰ ভবিত জোতা, 'মুখত মদৰ বটল' আদি।

বিজ্ঞানানন্দ বৰুৱা—ডীঃ জীঃ ফং (১৯৫৭); নাজিৰা-দ্বিবাণী জনপ্ৰিয় চিকিৎসাবিদ ভাঃ বৰুৱাৰ এইখনেই একমাত্ৰ প্ৰকাশিত নাট। ছয়দৃষ্টান্তৰ খেমেলাই সামাজিক এই নাটখনিত বাৰাজী বৈশ্বাৰী জুংৰ আৰু বাৰবাৰাজুংৰ ধৰণ জেবেলাই নামৰ ছোৱালীজনীৰ গুপ্ত প্ৰণয় আৰু শেষত ছিলক-বহুত আয়োজনক। ই এখনি আধুনিক মৰু-সকল প্ৰহসন।

## বিবিধিকুমাৰ বৰুৱা

(ছদ্মনাম—বীণা বৰুৱা, কল্পনা বৰুৱা; ১৯১০—); এবেলাৰ নাট (১৯৫৫)

কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা পালী বিষয়ত এম্-এ উপাধি লৈ বিবিধিকুমাৰ বৰুৱাই লণ্ডনৰ পৰা ডক্টৰেট (P. H. D.) উপাধি পায়। প্ৰথমতে ডেওঁ কিছুদিন কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয় আৰু গুৱাহাটী কটন কলেজত অধ্যাপক আছিল; শেষত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ 'কলা-গুৰু' Dean of the Faculty of Arts) পদত অধিষ্ঠিত হয়। অসমীয়া সমালোচনা-সাহিত্যত আৰু গৱেষণা-পৰিচালনাত ডেওঁৰ বিশেষ বৰঙণি আছে; 'A Cultural History of Assam' ডেওঁৰ এই বিষয়ৰ শ্ৰেষ্ঠ অৱদান। সমালোচনাৰ উপৰিও, ডেওঁ ছদ্মনামত দুই-এখন গল্প-উপভাস আৰু নাটো লিখিছিল। 'বীণা বৰুৱা' ছদ্মনামত লিখা ডেওঁৰ একেখন প্ৰকাশিত নাট 'এবেলাৰ নাট' এখনি কলা-ভূমল কোষৰ বচনা; বৈশিষ্ট্য এই যে, ইয়াৰ সমগ্ৰ নাট্য কাহিনী নিপুণ কৌশলেৰে একেটা দৃষ্টতে এবেলাৰ ভিতৰতে ঘটাবেনকৈ দেখুওৱা হৈছে। বিষয়বস্তু—প্ৰাচীনৰ সৈতে আধুনিক চিন্তাধাৰাৰ তুলন সংঘৰ্ষ, আৱৰ্ণৰ সংঘাতত পিতা-পুত্ৰৰ বান-বিসৰাদ। পৰিপাতিত, প্ৰাচীনপন্থী সৰলমতি বৈধাচৰণ বৰুৱাৰ অকাজদুৰ্ভা। কৰণবসন্ত কাহিনীৰ পৰিলম্বিতি ঘটিল। আধুনিক একাধিকৰ অস্তিত্ব লক্ষণ-বিশিষ্ট বচনা ৰূপে এই নাটখনিয়ে অল্পটান-বিশেষত আৱৰণি লাভ কৰা দেখা যায়।

## কণী ভাস্কৰদাস

শিবোনাৰাৰ ঐবস্তু (১৯৫৪); জুয়ে পোৰা লোণ ('৩৭)

নাট্যশিল্পী কণী ভাস্কৰদাস এসময়ত গুৱাহাটী অনাটীৰ কেন্দ্ৰৰ বিষয়া আছিল, পিছত 'দৈনিক অসম'ৰ সহকাৰী সম্পাদক ৰূপে কাৰ্য্যভাৰ গ্ৰহণ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত, বিশেষকৈ একাধিক আৰু অনাটী-নাটত জেওঁৰ নিপুণ হাতৰ পৰিচয় পোৱা

যায়। ওপৰত উল্লিখিত 'শিবোনামাৰ আঁৰত' ('বায়মেশ্ব' ৭ম বছৰ ১১ম সংখ্যা) একাঙ্কিকা খনি শোনতে গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেন্দি প্ৰচাৰিত হৈছিল। ইয়াত দেখুওৱা হৈছে ভিবোতাৰ ঈৰ্ষা-বহিৰ এক সৰুৰূপ পৰিণতি। বিতীয়াখন সৰ্বভাৰতীয় অষ্টম নাট্য-সমাবেহত পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত উচ্চ-মান-বিশিষ্ট সামাজিক নাট, ষষ্ঠ-সপ্তম দশকত চীন-ভাৰত-সংঘৰ্ষৰ পটভূমিত ৰচিত। অসমীয়া চৰিত্ৰৰ উপৰিও, ইয়াত আছে য়োম্পা, নেপালী আৰু চীনদেশীয় চৰিত্ৰ। নেপালী স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ পেমা, য়োম্পা স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ কেছিং নাটখনৰ অন্ততম প্ৰধান বসৰ আলম, বয়সীয়া লোভনীয়া সম্পদ। দ্বিতীয় অঙ্কটিত সৰ্বভাৰতীয় নাট্য-সমাবেহত ইয়াৰ বহুল প্ৰচাৰ হয়; সেই সময়ৰ ইংৰাজী কাকত-এখনৰ মন্তব্য এয়াৰ তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—“Playwright Phani Talukdar exaggerates neither the bravery of our soldiers nor the Chinese ferocity. He has great deal more to say of the helpless wives and sons and daughters of those who perished fighting” [ ‘Indian Express’ 11th. Dec., 1963 ] অৰ্থাৎ নাটখনিত অল্প-পৰিসৰৰ ভিতৰতে মানৱীয় আবেগ-অনুভূতি জগাই তোলাৰ চতুৰ প্ৰয়াস আছে, তেজ-উত্তলোৱা বহিঃস্থৰ সমাবেশ নাই, চমক লগাব পৰা অতিবৰ্ণনা নাই।

চৈয়দ আব্দুল মালিক ( খৃ: ১৯১২— ); ৰাজক্ৰোহী ( ১৯৫৭ )

বৰ্গদেও চক্ৰবৰ্ত্তীসিংহৰ নলে-গলে লগা সখিয়েক সংৰামক নামক ৰূপে অভিহিত কৰি বোম্বেহাট কলেজৰ অসমীয়া বিষয়ৰ অধ্যাপক খ্যাতনামা গল্পশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকে ‘ৰাজক্ৰোহী’ নাট ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ আগতে বেজবৰুৱাৰ ‘বেলিমাৰ’ ( ১৯১৫ ) আৰু নতুন জুঞাৰ ‘বদন বৰফুকন’ ( ১৯২৭ ) নাটত সংৰামৰ চৰিত্ৰ বুৰঞ্জীৰ অনুকৰণত মাথোন অঙ্কিত হৈছিল—বদনৰ দৰে সংৰামো দেশক্ৰোহী। কিন্তু মালিকৰ সংৰাম ৰাজক্ৰোহী, সমকালীন ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ এক বিক্ৰোহী মনৰ জলন্ত প্ৰতীক। দেশৰ অগণন নিৰীহ প্ৰজাক অভিযাচাৰী ৰাজশাসনৰ পৰা মুক্ত কৰাটোৱেই আছিল বদনৰ দৰে সংৰামৰো ইচ্ছা। এইজন সংৰাম মণিৰাম-পিয়লি ফুকন আদিৰ দৰে খামি-ভাঠ বীৰপুৰুষ। সেয়েহে, যেতিয়া ৰাজ-আদেশত তেওঁৰ নিৰ্বাসন দণ্ড হল, তেওঁ কয়—“যোৰ দেহাটো ব’ভেই নাখাকক, যোৰ মনটো, যোৰ প্ৰাণটো এই অসমতেই চিৰদিন থাকিব; যোৰ দেহাটোক নিৰ্বাসন দিব পাৰে, কিন্তু মনটোক নিৰ্বাসন দিব কেনেকৈ ?” ( ৭ম দৃ: )।

( ৩ ) অসমীয়া একাঙ্কিকা [ নতুন দৃষ্টিৰে ]

অজ্ঞাত ঠাইৰ সাহিত্যত আধুনিক একাঙ্কিকা নাকৃত-নাশ্ৰুত সন্দেহ হ'ব পাৰে; কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত নহয়। অসম য'ত একাঙ্কিকাৰ ন-ছোৱালী বুলি ক'ব পাৰি। অসমীয়া একাঙ্কিকাটো একগৰাকী সৰ্বজনীন কবিৰেই চান। আমাৰ ক্ষেত্ৰত ই ন-ছোৱালী নহয়, ন-সাক্ষী শিল্পী। আইতাজনীয়ে, বেন মুখত সেলেঙি লগাই নাতিনীৰ বিয়া চাবলৈ আকোঁ এৰাৰ ক্ষমতাৰিও সাক্ষী বেন হৈ চাপলি হেলি ওলাই আহিছে।





গা টাৰ্ভাৰলৈ নেপালে। সেইমতে গল্প সাহিত্যয়ো। তথাপিও, একাধিকাতকৈ তেওঁৰ গল্প-সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ বেছি। তেওঁৰ 'ব্যৰ্থতাৰ মান' আৰু 'চিৰাঙ্গ' গল্পৰ আলমত পৰৱৰ্তী সাহিত্যিক সৰে গল্প-নাট লিখাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্যন্ত অসমৰ যিকোনো কেতিয়াবা স্থানীয় গহীন নাটৰ মঞ্চাভিনয়ৰ পাছত ল'বু চিত্ৰ-সম্বন্ধিত থেমেলীয়া নাট একোখনৰ অভিনয় দেখুওৱা এটা ৰীতি আছিল। এই উদ্দেশ্যে সেই সময়ত বহুতো একাধিকা ৰচিত হয়। লক্ষ্যধৰ শৰ্মাৰ সমস্তা-বহুল সামাজিক চিত্ৰৰ ভাত স্থান নাছিল। মান-বিশিষ্ট সেই নাটবোৰ স্থপাঠ্য আৰু শিক্ষাপ্ৰদ। সভা সমিতিত আৱৃষ্টিৰ বাবেও, সেই সময়ত বহুতো একাধিকা অথবা ভেনে ধৰণৰ চুটি চুটি দৃশ্য কাব্য ৰচিত হয়; সেইবোৰ প্ৰায়েই ল'বু আৰু হাস্যৰসাত্মক। শৰ্মাৰ নাট্যাৱলীৰ স্থান তাত নাই। আমাৰ চুৰ্ভাগ্য, তেওঁৰ প্ৰতিভা বিকশিত আৰু বিস্তাৰিত হ'বলৈ নো পাওঁতেই বিধিয়ে অতি কোমল বয়সতে এই গৰাকী উঠি অহা সোণামুৱা নাট্য-শিল্পীক আমাৰ মাজৰ পৰা অজ্ঞানপূৰ্বীলৈ অকালতে লৈ গুচি গ'ল।

(২) আধুনিক একাধিকা পাশ্চাত্য অৱদান বুলি ক'ব পাৰি। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনত আধুনিক অবিহনে কোনো বিষয়তে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। 'পৰীক্ষা', 'দেৱদানী' পৌৰাণিক, 'নোয়ল', 'পাচনি', 'চিকৰপতি-নিকৰপতি' লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত ৰচিত থেমেলীয়া নাট; 'গন্ধাধৰ ৰজা' কাল্পনিক; বাকীবোৰ সামাজিক। ইয়াৰ কোনোখনতে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। তদুপৰি আধুনিক একাধিকা-সংজ্ঞা প্ৰাপ্ত ইংৰাজী নাটবোৰ (one-act plays) প্ৰকাশ আৰু প্ৰচাৰ হ'বলৈ সৰহ দিন হোৱা নাই। ১৯৪০ চনৰ পাছতহে অসমীয়া দুই-এখন একাধিকাই পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা দেখা যায়।

(৩) স্থান-কালৰ ঐক্য, ৰচনাৰ নাতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি একাধিকাৰ অন্ততম ধৰ্ম হ'ব লাগে বুলি যি এটা উপকৰণ নীতি সাধাৰণতে মানি লোৱা হৈছে, সিও একপক্ষীয় মাহোন। কেইবাহেৰ স্থান আগতে আন্তঃবিষয়বিভাগৰ নাট-প্ৰতিবেশিতা আৰু অন্তৰ্ভুক্ত নাট্যাৱলীৰ কিছুমানে প্ৰতিবেশিতা পৰিচালনাৰ সুবিধাৰ বাবে কেতাবিধি বিধি-বিধান বুলুঙ কৰি লৈছে। ইয়াত ভিতৰতে সোমাই পৰিল স্থান-কালৰ ঐক্য, নাতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি বাকীবোৰ। গতিকে একে বিধৰ সৰ্বোপ উদ্দেশ্যলৈক বিধি-বিধান কেইটামানে অসমীয়া একাধিকাৰ সন্মত ধৰ্ম নিৰ্দ্ধাৰিত কৰিব নোৱাৰে; এইবোৰ বিধি-বন্ধন সাময়িক আৰু সীমাবদ্ধ। সেয়েবোৰ জিভিভিবে একাধিকা স্থলবীক পিতৃবাবুৰ কবি বাবুৰ পৰা লাভ। ই এটা স্থল জ্ঞান, সীমাবদ্ধ আৰু উদ্দেশ্যবোধী।

(৪) এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটকেই একাধিকা বোলা হয়। অঙ্ক-বিজ্ঞানৰ কালৰ পৰা চলে 'একাক্ষ' আৰু 'একাধিকা'ৰ এটা পাৰ্থক্য ওলাই পৰে। সেই মতে একাক্ষৰ মূল ভূমি হ'বলৈ একাধিকা বুলিব লাগে (যেনে, নাট—নাটিকা, পুত্ৰক—পুত্ৰিকা)। কিন্তু কাব্য-কেৱল এই পাৰ্থক্য মানি চলা নায়ক। প্ৰকৃততে, অসমীয়াত নাট, নাটক, অঙ্ক আদি



শব্দৰ বিদৰে কোনো পাৰ্থক্য হানি চলা হয়, একক, একাডিক, একত্ৰতা ভেদে। কেৱল 'অসীয়া নাট' বা 'অক' শব্দটোহে একত্ৰত বৈকল্পিক ব্লগ একত্ৰ নাট-সমূহক বুজাবলৈ প্ৰয়োগ কৰা হয়। এই নামাকৰণৰ হুক্তি-বুদ্ধতা লৈও এসময়ত বাধাহৰণ হৈছিল আৰু শেষত এয়ে সিদ্ধান্ত হ'লগৈ যে, অন্ত্যন্ত গুণাঙ্কণ বিকিৰেই নামাকৰণ লাগে, এক-অক-বিশিষ্ট হোৱা বাবেই ইয়াৰ এই নাম। আধুনিক একাডিক সমূহতো এই হুক্তি আৰোপ নকৰিব কোনো প্ৰশ্ন হুঠে অৰ্থাৎ দৃষ্ট, পট, গৰ্ভাক আদি বিভাগ-অন্যবিভাগ বিধানই কি নামাকৰণ লাগে, নাট্য-কলেবৰ অথবা নাট্য-বস্তৰ পৰিধি বিধানই বিস্তীৰ্ণ নহওক লাগে, এক-অক-বিশিষ্ট দৃষ্টকাৰ্য্য মাত্ৰেই একাডিক। ইংৰাজীতো একাডিক দৃষ্ট-সংস্কৃত নাটক একাডিকাব ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে, যেনে 'A king's hard bargain' by Lt. Col. W. P. Drury তিনি-দৃষ্ট-সংস্কৃত, 'Aucassin and Nicolette' by Clifford Bax ডেৰ-দৃষ্ট-সম্পন্ন নাট। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা এইবোৰ নাট একাডিক—হুগেৰৰ বৰ্ণনাকৰণ 'চাৰ্ভনৈয়া' ( আৰ্ঠ-দৃষ্ট ), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰবৰ্তীৰ 'অভিমান' ( পাচ-দৃষ্ট ), আনন্দ শৰ্ম্মৰ 'বাত-প্ৰতিঘাত' ( পাচ-দৃষ্ট ), সত্যপ্ৰসাদৰ 'জ্যোতি-ৰেখা' ( আৰ্ঠ-দৃষ্ট )—প্ৰতিখন নাট যথেষ্ট দীৰ্ঘকায়, স্থান-কাল-এক্য বিহীন। তথাপিও ওপৰৰ হুক্তিৰ পৰা এইবোৰ একাডিক পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত নকৰি নোৱাৰি। অসীয়া নাটবোৰতো দৃষ্ট-বিভাগ দেখাতহে নাই, কিন্তু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত আছে [ 'অসীয়া নাট' আখ্যা ক্ৰ: ]। আজিকালি এনে চুই-চাৰিখন নাটো ওলাইছে য'ত অক, দৃষ্ট আদি কোনো নামেই নাই, যেনে, যুগল দাসৰ '১৮৫৭' নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'শিয়লি ফুকন'ৰ বিভাজন নীতি নিয়ম-সূচক। নকলেও হয় যে, প্ৰতিটো বিভাজন এক অক বা দৃষ্ট-ভূম্য মাথোন।

মুঠতে কবলৈ গ'লে, অক, দৃষ্ট আদি বিভাজন সজাবোৰ সৰালোচনা-ক্ষেত্ৰত একেবাৰে উপকৰ। বচনাৰ গুণ-ধৰ্ম চাইহে প্ৰকৃত বিচাৰ হব লাগে। অহমান হয়, অসমীয়া একাডিকাই আজি বি যোগকল্প শব্দৰ ৰূপ লোৱাৰ উপক্ৰম কৰিছে কালক্ৰমত সি টকিব নোৱাৰিব। একাডিকাই তাৰ নিজা গতিত আগবাঢ়ি আহিছে, যোগকল্প শব্দৰূপে নিয়ন্ত্ৰিত হৈ একাডিকাক কোনো এবিধ স্থলীয়া জেলীৰ নাট ৰূপে নথি অন্ত্যন্ত নাট-সৰালোচনাৰ পদ্ধতিত সৰালোচনা কৰাহে দুৰ্ভাগ। অন্ত্যন্ত নাটৰ ববে ইয়াৰো বিয়-বক পৌৰাণিক, সামাজিক আদি হব পাৰে, বদৰ পিনৰ পৰা চালে ইও কমেতি, ক্ৰেভেতি বা উত্তৰণে অধিকৰ হব পাৰে, নাটকীয় 'দৃষ্টি', 'দৰ্শন' আদি ইয়াৰো অপৰি-হাৰ্য্য অঙ্গৰূপে বিচাৰ্য্য বিষয়। পাকিস্তান সৰালোচকৰ দৃষ্টতো ই একে নহয়। বহুত একাডিক দ্ব্য-অকৰী যুগি নত প্ৰকাশ কৰিছে যদিও, ইয়াৰ বিকল্প মতো মোহোৱা নহয়—

"The one-act play is distinguished technically from the full-length play, not by the time required for its presentation, not by the

ওঁতে 'অসীয়া নাট'—'আখ্যা ক্ৰ' ১৯১০ চনৰ আৰম্ভণত—ভাৰতীয় শব্দ আৰু বিধিবিহীনৰ বকল্পৰ প্ৰয়োগ। ]

number of its pauses marked naturally by the dropping of the curtain, but by its purpose and its mood. The purpose of the one-act play is to produce a single dramatic effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis; and its mood is derived reasonably from a central insistence upon the factor which was finely phrased by Poe as totality of impression" (Hamilton).

এই সংজ্ঞাও নিখুঁত নহয়; কিয়নো, নাট্যমাত্ৰে তাৰ এক ( "Totality of impression" ) অপৰিহাৰ্য্য। পৰম্পৰা সজ্জা-বিহীন ঘটনা-পৰম্পৰাই বা বিক্ষিপ্ত কাহিনী কেতখিনিয়ৈ নাট্য ধৰ্ম বৰ্ণনা কৰিব নোৱাৰে; সজ্জা, সংঘাত আদি সৃষ্টিত বাধা পৰিব; কাহিনীৰ এক্য অবিহনে তাৰ এক্য সাধন অসম্ভৱ; আৰু ই সকলোবিধ নাটতে সমানে আৱণ্টকীয়। অসমীয়া নাট্যবোৰত অঙ্ক-বিভাজন ৰূপে 'অঙ্ক' নামটোৱেই নাই; 'শ্ৰীকৃষ্ণায় নমঃ' বা এনে কোনো কৃষ্ণ-নমস্কাৰ-সূচক বচন একাকিৰেই নাট আৰম্ভণি হয়। আধুনিক নাট কিছুমানেও ইয়াৰ বদলি ১ম অঙ্ক, ১ম পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক নাম এটা ( যেনে, 'শিয়সি ফুকন'ত "বিচাৰ" ) গ্ৰহণ কৰিলে; অসমীয়া নাটৰ "নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ"ৰ বদলিও সেইদৰে ২য় অঙ্ক ( বা ১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য ), ২য় পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক অইন এটা নাম ললে। অসমীয়া নাটত এনে স্থান কাল-বিভাজন-নিৰ্দেশ প্ৰায় সজীতৰ মাধ্যমত কাৰ্য্যকৰী কৰা হয়। সেয়ে কালক্ৰমত বহুতো আধুনিক নাটৰ বিভাজন-নীতি হ'ব পাৰে। সেইদৰে অসমীয়া নাটত পদে পদে স্বদীৰ্ঘ মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ অভাৱ নাই, যেনে—"ওহি বুলি ককৰিনি বহুতে পত্ৰ লেখি—ব্ৰাহ্মণক হাতে লেলহ। বেদনিধি হাত পাতি লেলহ। বাজকুমাবিক প্ৰবোধ বুলিয়ে বিপ্ৰ চলল" ( "কল্পিত হৰণ" )। আধুনিক একাঙ্কিকা কিছুমানতো স্বদীৰ্ঘ মঞ্চ নিৰ্দেশ আছে। চলিত মতামতে এইবোৰ ইন্টেন প্ৰভৃতি পাশ্চাত্য নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ। আনহাতে, এইবোৰ অসমীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ বুলি ধৰি ললেও তুল হয় কেনেকৈ? অসমীয়া নাট অসমীয়াৰ কোটিকলীয়া সাংস্কৃতিক সম্পদ, পাশ্চাত্য নাট আৰু অভিনয় সিহিঁনাৰ বস্তুহে। তদুপৰি ইংৰাজী নাট কোনজন নাট্যকাৰে কেইখন পঢ়িছে? কিমান বুজিছে? কিন্তু অসমীয়া নাট আৰু তাওনা আমাৰ চকুৰ আগৰ সম্পদ। আমি ভাবো আজি আমাৰ হেৰোৱা সংস্কৃতিৰ পুনৰাগমনৰ আগন্তুক হৈছে ( "History repeats itself" ); আধুনিক একাঙ্কিকাই বৈকল্পীয় অসমীয়া নাটৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই আগবাঢ়ি আহিব ধৰিছে আৰু অচিৰ ভৱিষ্যতে এনে এদিন আহিব যেতিয়া আধুনিক একাঙ্কিকা ৰূপে-ৰূপে অসমীয়া নাটৰ সৈতে একেটা স্বভাৱে মিলি যাব।\*

\* [ ৬ আখ্যায়িকাৰ 'অসমীয়া একাঙ্কিকা' এটি খণ্ড—'অসম সাহিত্য সভা পঞ্জিকা' ১৯৬০ চনৰ পৃষ্ঠা ১৭৭ ] ।

## দ্বিতীয় আখ্যা ( অভিনয়-প্ৰসঙ্গ )

মঞ্চ-নিৰ্ধাৰণ উলহ-মালহ—‘বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ আখ্যাত কোৱা হৈছে, কিম্বচ  
বহিৰাগত শাল-শিঙীৰ খুন্দাত অসমীয়াৰ এদিন আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ খুটি কেইটাও ধবল-ধবল  
হৈ পৰিছিল। তথাপিও তেওঁলোকে হতাশাৰ জুই ফুৰাই থকা নাই; অমৃত হাতীৰ বল লৈ  
হাতে-কাষে লাগি গ’ল। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু দুবি শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ  
ভিতৰতে অসমৰ নগৰে-চহৰে কেবাটাও মঞ্চ নিৰ্মিত হৈ উঠিল।

ডিব্ৰুগড়—ডিব্ৰুগড় চহৰত কিম্বচ প্ৰথমতে বঙ্গ-প্ৰভাৱত পাশ্চাত্য ধৰণৰ বঙ্গমঞ্চ  
স্থাপিত হবলৈ পালে, এই বিষয়ে বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ নামৰ পূৰ্ববৰ্তী আখ্যা এটাত আলোচনা  
কৰি অহা হৈছে। কালক্ৰমত বিভেদৰ সৃষ্টি হৈ আহিল, অসমীয়া সকলে নিজাকৈ দুৰ্গাপূজা  
পাতিবলৈ ললে, স্কীয়াটিক নাটঘৰ এটা সাজিবলৈও মন কৰিলে। পূৰ্বৰ পূজা আৰু  
থিয়েটাৰ ঘৰ বঙালীসকলক এবি দি, বৰ্তমান ছোৱালী হাইস্কুল থকা ঠাইতে তেওঁলোকৰ  
কল্পিত মঞ্চ নিৰ্মিত হ’ল। এই মঞ্চ খেবৰ। নাট্যাঙ্কটানৰ প্ৰথম সভাপতিজন আছিল  
বহুৰায় বৰুৱা ( ১৮৪৭-১৯০৮ ); তেওঁ সনামধন্ত মণিৰায় দেৱানৰ চতুৰ্থ ভাৰ্য্যাব পুত্ৰ।  
তাৰ ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত “জৈনৈক জ্ঞানী”-ৰচিত ‘অভিমুখ্য-বধ নাটক’ৰ অভিনয় হয়। পিছত  
এই বচকজন ভাৰতচক্ৰ দাস বুলি জনিব পৰা হৈছে। ১৮৯২ চনত কোনোবা অজ্ঞাত  
প্ৰেতকাৰৰ ‘শকুন্তলা’ নাট আৰু ১৮৯৩ চনত পূৰ্ণ শৰ্মাৰ ‘হৰধনুৰ্ত্তন নাটক’ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ  
নাটক’ৰ অভিনয় হৈছিল। এদিন হঠাতে পূজা-মণ্ডপ আৰু অভিনয়-মঞ্চ একেলগে জুইত  
জাহ গ’ল। তেতিয়া আগৰ পূজা-মণ্ডপৰ দাঁতিতে গোলাপচক্ৰ বৰুৱাৰ মাটিত এটা মঞ্চগৃহ  
সজা হ’ল আৰু ‘মেঘনাদ-বধ’, ‘দক্ষ-বজ্জ’, ‘নল-দায়মন্তী’ প্ৰভৃতি নাটৰ অভিনয় হব ধৰিলে।  
আকৌ বিপদ আহিল—এদিন অকস্মাতে প্ৰচণ্ড ঘূমুহাই মঞ্চগৃহ কৰুৱাই মাটিত লেপেটা খুৱাই  
চেনেটা কৰিলে। কিন্তু ‘অমলকত বজলৰ পথ-নিৰ্দ্ধাৰ-জনি উঠিল। বাগিছাৰ মালজোগ  
বৰুৱাই এটা পূজা-মণ্ডপ সজাই বাইজলৈ আগ বঢ়ালে আৰু গোলাপ বৰুৱাৰ মাটিত বাজহুৱা  
ধনেৰে এটা পকী মঞ্চও নিৰ্মাণ কৰালে। ১৯১৪ চনত হৰকান্ত শৰ্মা, তাঃ হৰেকৃষ্ণ দাস আৰু  
কীৰ্ত্তিকান্ত শৰ্মাৰ প্ৰচেষ্টাত এই মঞ্চই পুনৰ উন্নতি লাভ কৰি, ১৯২৫ চনৰ পৰা নতুন নৃত্যমঞ্চৰে  
জুপোতিত হৈ পৰিল। শকাব্দ বছৰৰ পিছত নীলমণি-মুকুন্দৰ সভাপতিত্বত ইয়াৰ ‘মোণালী  
জয়ন্তী’ উৎসৱ ছাদিনীয়াটিক মহাপ্ৰয়োজৰে পতা হয়। উৎসৱত লক্ষীনাথ খাৰবৰীয়া আৰু  
ইন্দিৰা চমিহাক সৰ্বজনীনোৱা হয়। ১৯২০-৪০ চনৰ ভিতৰত এই মঞ্চত অভিনীত হোৱা

নাট্যাৱলী এইবোৰ, বনোমতী, সংসাৰচিত্ৰ, বাজনটী, নীতা, আনাৰকলি, উৰা আদি। '৪০ চনৰ বিত্তীয় মহাহুন্দৰ সময়ত মঞ্চখন হুন্দ সায়েণ্টী বখা তৰাল-ঘৰলৈ কণাভৰিত হোৱাত একেবাৰে কেবা বছৰলৈ ইয়াৰ চুহাৰ আপ খাই থাকিল।\*

কামাখ্যা—‘বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ আখ্যাত কামাখ্যাত মঞ্চ নিৰ্মাণৰ প্ৰথম উলহ-মালহৰ কথা বহুলাই কোৱা হৈছে। আত্মমানিক কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকৰ পৰাহে ইয়াত অসমীয়া নাটৰ অভিনয় হয়।

হয়বৰগাওঁ (লগাওঁ)ৰ ‘বীণাপানি ষ্টেজ’—১৮৭০ খৃষ্টাব্দতে ‘বীণাপানি ষ্টেজ’ স্থাপিত হোৱা বুলি প্ৰমাণিত হয় এই চনৰ মঞ্চ-মোহৰৰ পৰা ইয়াত প্ৰথম অভিনীত নাট কত্ৰ বৰদলৈৰ ‘বঙাল-বঙালনী’। মঞ্চ-নিৰ্মাণত আগবঢ়াসকলৰ ভিতৰত দেৱনাথ বৰদলৈ, ভগীৰথ বৰদলৈ, হচেইন আলি হাজৰিকা প্ৰভৃতিৰ নাম চিৰস্মৰণীয়। ১৮৯৮ চনত এই মঞ্চই স্থায়ী আৰু পূৰ্ণ ৰূপ লাভ কৰে।

গুৱাহাটীৰ ‘ফ্ৰেণ্ডচ্ ইউনিয়ন ক্লাব’—‘বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ নামৰ আগৰ আখ্যা এটাত বন্ধীৱ প্ৰভাৱত কিদৰে গুৱাহাটীত ‘আৰ্য নাট্য হল’ স্থাপিত হৈছিল, তাৰ বৰ্ণনা দি অহা হৈছে। এই মঞ্চ নিৰ্মাণৰ পাছত অসমীয়া ৰাইজে উজান বজাৰ অঞ্চলৰ আশে-পাশে দুৰ্গাপুৰা আৰু থিয়েটাৰৰ বাবে ঠাই এডুখৰি বিচাৰি ঘূৰিটোৱাই ফুৰিব লগা হয়। তেতিয়া দীঘলী পুখুৰীৰ পূবপিনে অৱস্থিত ‘টাইন হলত’ এটা পুখি-ভঁৰান আছিল আৰু সেই ঘৰতে এসময়ত ‘নল-দময়ন্তী’ নাটৰ অভিনয় হৈছিল। অস্থায়ী মঞ্চ পাতি অভিনয় কৰাৰ তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতাই অভিনয় প্ৰেমীসকল এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে বাধ্য কৰি তুলিলে। ৰাইজে নথ জোকাৰিলে নৈ বৈ যায়—অতি কম সময়তে প্ৰায় ছশ টকা ৰূপ বৰঙণি উঠিল; বাকীখিনি পুৰা সমিতিৰ পৰা যোগ দি ছশ টকা সম্পূৰ্ণ কৰি, এটা আহল-বহল মঞ্চগৃহ নিৰ্মিত কৰা হ’ল—স্থান, উজান বজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চল। এই কামত প্ৰধান উদ্যোক্তা আছিল খ্যাতনামা কংগ্ৰেছ-কৰ্মী নবীন বৰদলৈ, ই-এ-টি বাধানাথ ফুকন (অসমৰ প্ৰথম এম্-এ), চাব্-ডেপুটি কলেক্টৰ অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্য (অসমৰ দ্বিতীয় এম্-এ), ‘নীতাহৰণ’-কাব্য-প্ৰণেতা ভোলানাথ দাস, বিহগী-কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰী আদি।

নাট্য সমিতিৰ নামাকৰণ কৰা হ’ল ‘ফ্ৰেণ্ডচ্ ইউনিয়ন ক্লাব’—ইংৰাজ ৰাজত্বৰ প্ৰভাৱশূচক ধুনীয়া ইংৰাজী নাম। সময় ১৯০৫—৭ চন। নবীন বৰদলৈয়ে নিজৰ বাস-ভৱনতে নিৰ্তো সন্ধিয়া অভিনয়ৰ আখৰা পাতি হুন্দৰসেৱী সকলৰ মন-প্ৰাণৰ ধোৱাক যোগাইছিল। নিপুণ বেহেলা বাদক শিল্পী মীন বৰদলৈ, সৰস্বতী কলাসেৱী পদ্ম (পদ্মচন্দ্ৰ বৰুৱা)ৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত সততে জনাজাত। এভিগ্ৰাউনকে জয়মতী-আখ্যান লৈ ৰচিত নাটবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটখনকে প্ৰথম বুলি কোৱা হয়; কিন্তু নবীন বৰদলৈয়েও হেনো প্ৰায়

একে সময়তে ‘জয়মতী’ নামৰ নাট এখন বচনা কৰে আৰু প্ৰায় ১৯৫৩ চন মানত গুৱাহাটীত এই অগ্ৰকাশিত নাটখনৰ অভিনয় হয় (ঐ: ‘স্মৃতি-তীৰ্থ’ মলিনীবালা দেৱী)।\*

কামৰূপ নাট্য সমিতি—(ভানুৰ নাট্য মঞ্চ, কুমাৰ ভানুৰ নাট্য মঞ্চ, কুমাৰ ভানুৰ নাট্যমঞ্চ)।

গুৱাহাটী উজান বজাৰৰ জোৰপুখুৰী পাৰৰ দক্ষিণ গিৰে উগ্ৰভাৰা দেৱালয়ৰ মাটিত কৰ্মীৰ নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ এটুকুৰা ‘লীজ’-লোৱা মাটি আছিল। তাতে এটা জুপুৰী খেৰী ঘৰত বৰদলৈৰ ভ্ৰাতৃ-শহুৰ ব্ৰজনাথ বৰুৱা কিছুদিন থাকে। তেওঁৰ পিছত বহুধৰ বৰুৱা নামৰ এজন কেবাগীয়ে তাত থাকিবলৈ লয়। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে বহু বৰুৱাই এবাৰ তেওঁক নিতৌ পাখীৰব যোগান ধৰা গোৱাল এটাক বাকী পইচাখিনি পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। গোৱালে উপায় নেপাই বৰুৱাৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিলে আৰু বিচাৰত ঘৰটো নিলাম-বিক্ৰীৰ বাবে মুকলি কৰি দিয়া হ’ল; নিলামত নবীন বৰদলৈয়ে ঘৰটো কিনি লৈ ভৈৰৱচন্দ্ৰ বৰুৱা নামৰ এজনক তাৰলৈ দিলে। অকস্মাতে এদিন জুই লাগি ঘৰ জ্বলীভূত হ’ল—তথাকথিত অমললে তাৰী মল্লৰ সূচনা কৰিলে। ৰাজহুৱা মেল বহিল; বহুত প্ৰস্তাব গৃহীত হ’ল। তাত বিনা খাজানাই এটা ৰাজহুৱা মঞ্চ সাজিবলৈ অহুমতি দিয়া বাবে, দেৱালয়ৰ দলৈজনক সদায় মঞ্চৰ কাৰ্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ অন্ততম সদস্য ৰূপে (Ex-officio member) বখাৰো এটা প্ৰস্তাব লোৱা হ’ল। প্ৰথম কাৰ্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ বিষয়-ববীয়া লোকসকল আছিল ৰাধানাথ ফুকন (সভাপতি), গোপীনাথ বৰদলৈ (সম্পাদক, তেতিয়া তেওঁ লোণাৰাম হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক, পিছলৈ অসমৰ মুখ্যমন্ত্ৰী, বহুনাথ চৌধাৰী (মঞ্চাধ্যক্ষ)। ৰাজহুৱা দান বৰঙণি সংগ্ৰহ কৰি অনতিপলমে স্থায়ী মনমোহা মঞ্চ এটি নিৰ্মিত হ’ল—এয়ে ‘ভানুৰ নাট্যমঞ্চ’ বা ‘কুমাৰ ভানুৰ নাট্য মঞ্চ’ (‘কুমাৰ ভানুৰ নাট্যমঞ্চ’); সমগ্ৰ অহুষ্ঠানটোৰ নাম ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’; স্থাপিত ১৯১৫ চন। প্ৰবীণ শিল্পী ভোলানাথ দাসে নিজ হাতে সজা কেইখনমান চকী-ৰেজ মঞ্চলৈ দান ৰূপে আগবঢ়ালে, বাইজী দৃষ্টি পৰিল।\*

‘জয়মতী’ৰ প্ৰথম অভিনয়—১৮৮৭-২২ খৃষ্টাব্দৰ তিতবত গুৱাহাটীত শোনপ্ৰথম বাৰ ‘জয়মতী’ নাটৰ অভিনয় হয়। ‘The Comedy of Errors’ নাটৰ ৰূপান্তৰিত এই নাটখনৰ অন্ততম অভিনেতা ৰজনী বৰদলৈয়ে লিখিছে যে, সেই সময়ত তেওঁ গুৱাহাটীত পিয়ল কামত নিযুক্ত বিষয়া। “বহুদিনৰ সুৰত” গুৱাহাটী-নিবাসী তেঁকা দলে এই অভিনয় (থিয়েটাৰ) পাতে। “বহুদিনৰ সুৰত” কথাবাবে বুজায় যে ইয়াৰ বহুদিন আগতেই পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় বা থিয়েটাক গুৱাহাটীত নহৈ থকা নাই। [ঐ: ‘ৰজনী বৰদলৈৰ আত্মকথা’ ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ৮ম বছৰ ৩য় সংখ্যা]

\* বচনৰ আংশিক তেতি—বহুনাথ চৌধাৰীৰ ‘ভায়েৰী’ আৰু মৌখিক আলোচ। মলিনীবালাৰ ‘স্মৃতি-তীৰ্থ’ আদি।

১ বচনৰ তিতি (১) ‘স্মৃতি-তীৰ্থ’ (মলিনী বালা দেৱী); (২) বহু চৌধাৰীৰ মৌখিক কথা-বতৰা; (৩) জয়মতীৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘ভায়েৰী’; (৪) ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’ৰ পুঁজিকা আদি।

ডেকাপুৰৰ 'বাণটোকা'—অনিৰ্দিষ্ট কালৰে পৰা ডেকাপুৰত অস্থায়ী বা স্থলি  
স্বকৃত মাস-সময়ে দুই-এখন পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় বা থিয়েটাৰ হৈ আহিছিল  
যদিও ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দতহে ইয়াত আনুষ্ঠানিক ভাবে এটা অৰ্ধজননিক নাট্যসভা  
(Amateur Theatre Party) স্থাপিত হয়। প্ৰথমতে দুৰ্গাপূজাত চাৰি নিশা  
থিয়েটাৰ-প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা আছিল; তাৰে দুনিশা কেৱল অসমীয়া নাটৰ বাবে।  
নিৰ্দিষ্ট দুই-এগৰাকীত বাহিৰে সকলোৱে টিকেট কিনিহে থিয়েটাৰ চাব পাৰে। এবাৰ  
মাননি-টিকেট (Complimentary ticket) থকা সত্ত্বেও, কেইজনমান বিশিষ্ট  
অসমীয়া ভ্ৰমলোক আসনৰ অভাৱত প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰা উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু  
অনুষ্ঠানত বিদ্ৰোহ বহি জলি উঠিল। এই বিশিষ্ট ব্যক্তিগণৰ মাজত আছিল জ্ঞান  
ই-এ-চি বাধানাথ, ফুকন আৰু কৃষ্ণ চৌধুৰী। এজন এচ-ডি-চি বায়বাহাদুৰ  
বেধাৰাম শৰ্মা। কেউজনে কৃষ্ণ চৌধুৰীৰ ঘৰত লগ হৈ এই বিষয়ে আলোচনা  
পাতিলে। আলোচনাত সিদ্ধান্ত হ'ল, অসমীয়াই পূজা আৰু থিয়েটাৰ স্বকীয়াকৈ  
পাতিব। বঙালীসকলক নগদ তিনিশ বাঠি টকা দি দৃশ্য পট সহ অসমীয়াই হস্তগত  
কৰি ললে।

সেই সময়ত দুৰ্গাপূজাত কাছাৰীৰ চিৰস্তাদাৰ লক্ষীকান্ত দাসৰ ঘৰত থিয়েটাৰ  
পতা হৈছিল। ১৮৯৬ চনত অস্থায়ী স্বক সাঙ্গি 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আৰু 'মহাবীৰ'  
অভিনয় কৰা হয়; কায়কূপ-নিবাসী অদো ৰাম কলিতা নামৰ মাস্তুল এজনে এখন  
বিভোপন আঁৰ-কাপোৰ (Drop Scene) আঁকি দিছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া  
লোকসকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা, বাধাকান্ত দাস (নাজীৰ), ঘনকান্ত  
চমিহা প্ৰভৃতি।

১৮৯০ চনত স্থাপিত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি-সাহিত্য সভা'ৰ ডেকাপুৰ শাখাই অসমীয়া  
ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি-কল্পে লোৱা প্ৰস্তাৱ সমূহৰ ভিতৰত এটা আছিল, স্থানীয় নাৰদৰত  
এই সভাৰ যোগেদি এটা স্বক নিৰ্মাণ কৰা। সভাৰ পুজিৰ পৰা তিনিশ পয়লতকৈ টকা দি  
ভগতে ভগতে প্ৰস্তাৱটো কাৰ্য্যত পৰিণত কৰা হ'ল আৰু ১৯০১ চনত নাট্যময় এটি নিৰ্মিত  
হৈ উঠিল। এয়ে বাণটোকাৰ সৃষ্টিপৰ্ব; লক্ষীৰাম বৰুৱাক পৰিচালকৰূপে লৈ, ডেকা টকাৰ  
ৰাক্ত-স্বক কিনি লক্ষীৰাম-শাখা এটাও স্থাপন কৰা হ'ল। এই পিতানত হোৱা মুঠ খৰচ পাঁচশ  
বাহিৰ টকা এক অৰা ন পাই। ভাণ্ডাৰ নতুন সজ্জা আৰু পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অলঙ্কৰণত  
অভিনয় পাতি নাট্য সাহিত্যৰ উন্নয়ন প্ৰভৃতি সভাৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ১৯০১—৮ চন পৰ্য্যন্ত  
পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা বাণ টোকাৰ সম্পাদক। ভাত অভিনয় কৰিবৰ বাবে টোকাৰ সাৰঙোৰ  
সৈতে বিলিৰ পৰাকৈ 'বাণবজা' নামেৰে এখন নাট বিক্ৰিৰ্থৈ গোহাঞি বৰুৱা আৰু হেৰাজ  
গোহাঞি বৰুৱাৰ হুঁচীয়া ভাবে অলঙ্কৰণ কৰোৱা হয়। দুৰ্ভাগ্যবশত অসম বিল সিদ্ধতই বিধিৰে  
গোহাঞি বৰুৱাক ইহকালত পৰা চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰাই নিলে আৰু নাট-বজাৰ কাৰ্য্য ভাৰ  
গোহাঞি বৰুৱাৰ গাত অকলৈ পৰিল। 'বাণবজা' নাট ১৯০৩ চনত প্ৰকাশ হয়। লক্ষীৰাম

বকৰাৰ 'সঙ্গীত-সাধনা', 'সঙ্গীত-কোষ', শিল্পী-সাহিত্যিক দৃষ্টি কলিতা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদ, ফণীশৰ্মা বিষ্ণু বাঁতা প্রভৃতি এই অহুষ্ঠানৰেই আনন্দিক অধিদান বুলি কব পাৰি। ইয়াত ১৯২৯ চনত হোৱা অতুল হাজৰিকাৰ 'নবকান্ত' অভিনয়-আধৰাত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰক কিছুদিন শিক্ষক ("Motion master") নিযুক্ত কৰা হৈছিল। হাজৰিকাৰ 'খেউলা' আৰু 'নবকান্ত'ৰ প্ৰথম অভিনয় ইয়াতেই হৈছিল আৰু নাট্যকাৰজনক অভিনয়-পুজিৰ পৰা আৰ্থিক সাহায্য দি উৎসাহিত কৰাও হৈছিল। দৃষ্টি কলিতাৰ 'সতীৰ ডেজ'ৰ প্ৰথম অভিনয়ো ইয়াতেই। ইয়াতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' অভিনয়ত জ্যোতিয়ে নিজে চিত্ৰলেখাৰ ভাও আৰু কামিনী দাসে বাণবজাৰ ভাওত ওলাই দৰ্শকক মগ্ন-মগ্ন কৰি ৰাখিব পাৰিছিল বুলি জনা যায়। জ্যোতিৰ পিতৃ পৰমা আগৰৱালাই পাইয়ানোৰ সৈতে হুৰ-লগত কৰি ধোৱা। বিৱাদাৰ এই মঞ্চৰ আইন এক পুৰণি মধু-সোৰৈৰণ। চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা বাণ ঠেজৰ অন্ততম অঙ্গান্ত কৰী।

১৯১৪-১৫ চনৰ ভিতৰত ইউৰোপীয় চাহাবসকলেও ইয়াত একাধিকবাৰ থিয়েটাৰ পাতি টিকট বিক্ৰী কৰি, প্ৰতি নিশাতে পাঁচ হেজাৰ কৈ টকা আহাৰ কৰি জাৰ্মান মুকুটলৈ আৰ্থিক সাহায্য আগ বঢ়ায় আৰু 'ব্ৰহ্মপুত্ৰ মেচনিক লব্ধ' ভৱন নিৰ্মাণত সহায় কৰে। কেবাবছৰো এওঁলোকে এই মঞ্চৰ বাবেও বছৰি পাঁচশতকৈ টকা দান দি আছিল। পিছে অসহযোগ আন্দোলনৰ সময়ত 'কানিংহাম চাকুলাব' অস্বাস্ত কৰা ছাত্ৰসকলৰ বাবে ডেডিয়া শিক্ষা-শ্ৰেণী খোলা হয়, চাহাবসকলে এই দান বন্ধ কৰি দিলে। চৰ্গাব বাহাডুৰ বেজব চুৰাঙ্গীৰ গোপালচন্দ্ৰ দাস (চি-বি-ই) দেৱে এই মঞ্চলৈ কেবাখনো দৃষ্ট-পট দান দিছিল।

শিৱসাগৰ-প্ৰায় ১৮২১ খৃষ্টাব্দ মানৰ পৰাই শিৱসাগৰত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন', 'অভিনয়-বধ' আদি নাট অভিনয়ৰ সংবাদ পোৱা যায় অস্থায়ী মঞ্চত, নামঘৰত অথবা সন্ধ্যাত ব্যক্তি দুই-চাৰিজনৰ ঘৰত। 'নাট্যবৰ অভিজ্ঞতা'-শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কয় যে, ১৮২৯ খৃষ্টাব্দত 'শিৱসাগৰ নাট্য সমাজ' নামৰ অহুষ্ঠান এটা স্থাপিত হৈছিল; তাত প্ৰথম অভিনীত নাটখন আছিল 'নীতাৰ পাভাল প্ৰেৰণ' বা 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ'।<sup>১</sup> এই অভিনয়ত ৰাজখোৱাই লক্ষণৰ ভাও লৈছিল, অহুষ্ঠানৰ সম্পাদকো আছিল তেওঁৰেই। ৰায় বাহাডুৰ ফণীধৰ চলিহাই চৰ্কাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লোৱাৰ পিছত, স্থানীয় নামঘৰৰ লগতে এটা অস্থায়ী ৰাজঘৰা ঘৰ নিৰ্মিত হয় আৰু ডেডিয়াৰ পৰা ইয়াত উচ্চ মান-বিশিষ্ট নাট কেবাখনো অভিনীত হব ধৰে; কলিকতাৰ পৰা বাহুবৰনিয়া দৃষ্টপট আদি সম্বৰণ কৰা হয়। প্ৰথমতে ফণীধৰ চলিহা, ক্ৰমান্বয়ে কনকলাল বৰুৱা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ চক্ৰৱা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, পদ্মধৰ চলিহা প্রভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তিসকল ইয়াৰ প্ৰধান উত্তোক্তা হৈ পৰে। ইয়াৰ মঞ্চত এবাৰ কৰি বৰ্ত্তমানৰ চক্ৰৱাৰী নাগিনী হোৱালী জিহ্বা চৰিত্ৰ কণাশৰ কৰি দৰ্শকক বিম্ব কৰি ফুৰিছিল; সেইবৰে ১৯১২ চনত 'অমৰক' নাট

১। ব্ৰা--নাট্যবৰ অভিজ্ঞতা' বেণু ৰাজখোৱাৰ 'প্ৰবন্ধ' ১৯৪৭, আহাৰ; 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাটখন

নাটখন 'নীতাৰ পাভাল প্ৰেৰণ' বোলা হয় নে নহয়, 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাটখন এই বিখ্যাত তেওঁৰেই উদ্ভাৱন।



অভিনয়ত ইশ্বেৰৰ বৰঠাকুৰৰ কলাকুশল অভিনয়ে দৰ্শকৰ মনত যতিৰ সোৱীৰা মাট বহুৱাই থৈ গৈছে। কেইবছৰমানৰ পাছত পুৰণা মঞ্চ ভাঙি-ছিঙি তাৰ ঠাইত ১৯১৭ চনত 'দত্ত ব্ৰাহ্মণ' দোকানৰ কাষত থকা পাঠাগাৰটোত এটা নতুন মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হ'ল। ইয়াৰ প্ৰায় বাৰ বছৰমান পিছত বাহিকাশ্ৰমাদ বৰুৱা ভবানীশ্ৰমাদ বৰুৱা আৰু তাৰিণীশ্ৰমাদ বৰুৱাই ফুলৰ ছাত্ৰাবাসৰ কাষত থকা মাটি এটুকুৰা বাইজলৈ দান কৰে আৰু সেই ঠাইতে এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি আধুনিক সাজ সজ্জাৰে সজ্জিত কৰা হয়। ১৯২৮ চনৰ পৰা এই মঞ্চই পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ লাভ কৰি বাইজক নাট্যকলাৰ সোৱাদ ল'বলৈ সুযোগ-সুবিধা দি আহিছে। ১৯৫৮ চনত ইয়াতেই অসমত পোন প্ৰথম ঘূৰণ বঙ্গমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠিত।<sup>২</sup>

গোলাঘাট—জয়চন্দ্ৰ মুখিক প্ৰমুখ্যে কেইজনমান মুখিয়াল ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাত পোনপ্ৰথম ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত নাট্যমঞ্চ এটি নিৰ্মিত হয়, কিন্তু ভূমি-স্বত্বীয় কিঞ্চিৎ আসৌৱাহ ওলোৱাত এই মঞ্চ এবছৰ পিছতে 'সোমানন্দ নামঘৰ' থকা ঠাইলৈ স্থানান্তৰিত কৰা হয়। বঙ্গাশ্ৰমাদ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ' ইয়াৰ প্ৰথম অভিনীত নাট বুলি জনা যায়। তেতিয়া ঘৰটো খেৰী আছিল, অভিনয়-কালত আসন অস্ত্ৰান্ত ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা হৈছিল, ত্ৰী দৰ্শকৰ বাবে মাজত জাল দি আছতীয়া আসনৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। ১৯০২ চনত এই ঘৰটো ভাঙি এবছৰ পিছতে নকৈ সজা হয়। সেইদিনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি প্ৰায়বোৰ ঠাইত ছাত্ৰসকলে একোখন নাট অভিনয় কৰা এটা প্ৰথা যেন হৈ পৰিছিল আৰু ১৯১৮ চনত গোলাঘাটৰ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দিয়া ছাত্ৰসকলে এনে এখন অভিনয় পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে তাত পাতে; নাটখন আছিল 'বিজ্ঞানতী'; পৰীক্ষাৰ্থীৰ সংখ্যা মাজ ন জন (তেতিয়া পৰ্য্যন্ত তাত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাৰ ছাত্ৰ-সংখ্যা সেয়ে উচ্চতম)।

১৯১৮ চনত নাট্য সমাজৰ এক অধিবেশনত প্ৰস্তাৱ গৃহীত হ'ল, নাট-স্তবনটো নগৰৰ মধ্যস্থানলৈ নিব লাগে—কিন্তু "হাতত নাই কণ্ঠটো, বৰসবাহলৈ মনটো"—এই চিৰন্তন নীতিও স্থানীয় উদ্যোগী ডেকা চামৰ মাজত চৌক্ৰিয় ঘটাব ওপৰ বিভিন্নতা কৰিব নোৱাৰিলে। নিশাটোৰ ভিতৰতে পুৰণা ঘৰ ভাঙি ছিঙি লওভও কৰা হ'ল; আৰু আজি যিটো মঞ্চ আছে, এইটোৱেই পুৰণা মঞ্চৰ নব প্ৰতিষ্ঠা। বাদৰপ্ৰসাদ দুৱৰাকে ধৰি দুই-চাৰিজন মুখ্য লোক ডেকাহলৰ অগ্ৰণী। মাটি ডোখৰ চৰ্কাৰী আছিল বন্ধিও, পিছত বাইজৰ হাতলৈ আহিল। ১৯১২-২০ চনত কেইজনমান বহাভ বহা ল'ৰাক নৃত্য-গীত আদি গছৰ বিজ্ঞাত প্ৰশিক্ষণ দি মঞ্চ-সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধন কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰা হয়। মহেন্দ্ৰ নাথ গোহাঁই এই মঞ্চৰ অগ্ৰতম গুৰিয়াল; তেওঁক ইয়াৰ "জেনেৰেল মেনেজাৰ" নামেৰে বিদ্বুতি কৰা হৈছিল। বাইজৰ সৈতে মতানৈক্য ঘটাত কিছুদিন তেওঁ নাট্য সমাজৰ পৰা আঁতৰি ফুৰিছিল হয়, কিন্তু ১৯২২ চনৰ এটা আয়োজনক ঘটনাই তেওঁৰ বহুদিনীয়া বোহ কন্ঠকতে ভাঙিলে। দেইদিনা তেওঁৰ স্ত্ৰুত পৰিণয় দিবল। বৰমাত্ৰী কইনা ঘৰলৈ বাৰ্ততে নাট্য সমাজে হেঙাৰ ধৰি বাট ভেটিলে; কোনো বতৰেই নেবে। পৰ



হ'ব হ'ল যে, যদি তেওঁ আগৰ মতে নাট্য সমাজৰ 'জেনেৰেল জেনেৰাল'ৰ বিষয়টো প্ৰকাশ কৰে, তেহে হেঁচাব এৰা হ'ব। বাইজৰ সম্বন্ধীয়া দাবীৰ ওপৰত সোহাঁইৰ এজনীয়া আকোৰগোজালি মনোভাবৰ গোজ ভাল খিতাতে উৰালি পৰিল। তেওঁ বাইজৰ অহবোধ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। নাট্য সমাজ যোপতমোপে উন্নতি পৰত আগবাঢ়ি গ'ল। ১৯৩৬ চনত ইয়াৰ পুজিত আঠ হেজাৰ পাঁচশ টকা জমা হয়। তেতিয়াৰ প্ৰবীণ নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ ভিতৰত স্বৰ্বেশ্ব নাথ শইকীয়া আৰু স্বৰ্গকান্ত বৰাৰ নাম উল্লেখযোগ্য। কুৰি শতিকাৰ বৰ্ষ দশক পৰ্য্যন্ত শইকীয়াই প্ৰায় তেজিগ খন নাট-নাটিকা ৰচনা কৰি, গোলাঘাট নাট্য সমাজৰ বশস্তা-বৰ্দ্ধনত অবিহণা যোগাইছে।

যোৰহাট থিয়েটাৰ ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দত 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। এই বিষয়ত প্ৰধান কৰ্মীবৃন্দ আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, বৃদ্ধীজ তট্টাচাৰ্য্য, জয়চন্দ্ৰ মিত্ৰ (সাধাৰণতে মতা নাম বঙ্গদেশৰ 'জয়চন্দ্ৰ মুক্ৰিয়')। অহুষ্ঠানটিৰ প্ৰথম সম্পাদক আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক সকল বাধা সন্দিকৈ, পল্লু সিংহ, বাধা কুকন, শৰত গোস্বামী, বি-এ জগন্নাথ বৰুৱা, বিষ্ণুৰাম বৰুৱা, ডাঃ উমেশ্চন্দ্ৰ চাট্টাৰ্জি আৰু হৰিনাথ সাত্তাল প্ৰভৃতি। আৰম্ভণিতে ইয়াত অভিনীত হোৱা নাট্যস্বলী—'মেখনাদ বধ', 'চন্দ্ৰাৱলী', 'বালি বধ', 'ভাগ্য-পৰীক্ষা', 'বৈদেহী-বিরোগ' আদি। ১৯০৩—৪ চনত ইয়াত 'মহাবী' নাটৰ এক অভিনয়ত তেতিয়া যোৰহাটত অধিষ্ঠিত 'চাব-ডেপুটী' হাকিম অন্নচৰণ তট্টাচাৰ্য্যই সটানসিকৈ ধোঁৱা এটাত উঠিয়েই হেনো মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হৈ, মঞ্চ নিৰ্দেশ পালন কৰি দৰ্শকক চমক খুৱাইছিল। ১৯৩৫ চনত প্ৰতিযোগিতা-মূলক ভিত্তিত নাট্য ৰচনাৰ এটা আদৰ্শ দাঙি ধৰে পোন প্ৰথম যোৰহাট থিয়েটাৰেই। অৱশ্যে আৰ্থিক অনাটন হেতুকে এই উদ্যোগ হুণতীয়াতে লেবেলি গ'ল। যোৰহাটৰ 'সঙ্গীত বিদ্যালয়', 'বাগী সন্মিলন' প্ৰভৃতি কেবাটাও সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অহুষ্ঠান ইয়াৰ আঁচলত ধৰিয়েই থিয় দি উঠিল। অসম সাহিত্য সভাৰ তত্পূৰ্ণ সম্পাদক শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে কোৱা মতে, এই সভাৰ প্ৰতিও 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ৰ বৰঙণি নোহোৱা নহয় [ 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা প্ৰঃ ]। অমিত্ৰাকৰ ছন্দবদ্ধ ৰচন উচ্চাৰণৰ বহুদিন প্ৰচলিত অস্বাভাৱিক ৰীতিয়ে ইয়াতেই হেনো পোন প্ৰথম স্বাভাৱিক ৰীতি লৈ দেখুৱালে ১৯২৮ চনত—আনন্দ বৰুৱাৰ 'বিসৰ্জন' নাট-অভিনয়ত।\*

জাঁজী ( শিৱসাগৰ )—১৮৯২ খৃষ্টাব্দত জাঁজীত এটা কীৰ্তন সভা স্থাপিত হয়; তিনি বছৰৰ পিছত ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দৰ পূণ্য দিবস জম্মাটমী তিথিৰ দিনা ইয়াৰ ভেটিতে 'জাঁজী নাট্য-সমাজ'ৰ উৎপত্তি। কেশৱচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কৃষ্ণ কাঙালিনী' নাটখনেই ইয়াত প্ৰথম অভিনীত হয়; ইয়াৰ পিছত অজ্ঞাত নাটৰ লগতে, এতিয়ালৈকে অনাব

\* ৰচনাৰ উৎস—(১) অসম স্বৰ্গমন্ত্ৰী বিষ্ণুৰাম মেধিলৈ বিৱা বাজহুৱা অভিনয়ন-পত্ৰ, লিখক—ককৰজয় বৰুৱা, ১৯৪৪ চন।

(২) কবি-নাট্যকাৰ জুৰ্ণেৰন দৰ্জান কন-বিস্তৃতি আদি।

ভিত্তবত অভিনীত হৈছিল—কাৰ্ভবীৰ্য্যজ ( ১৮৯৬ চনৰ কাৰুবা উৎসৱত ), কুৰু-  
হৰণ ( ১৯০৫ চনৰ জয়াটীয়াত ), কংস-বধ ( ১৯০৮ চনৰ দুৰ্গাপূজাত ), জয়মতী ( ১৯১০ ),  
হৰিচন্দ্ৰ নাটক ( ১৯১১ ) বাখোৰ শিৱাজী ( ১৯২০, লিখক, কেশৱ বৰুৱা ), খৰাইখাট  
( ১৯০৪ ), পাৰ্থ সাবধি ( ১৯০৭ ); শেষৰ দুখন বিনম্ৰ বৰুৱাৰ। ইয়াৰ মঞ্চ-নিৰ্মাণ  
আন্দোলনত আগবঢ়ুৱা সকলৰ ভিত্তবত উল্লেখযোগ্য ব্যক্তি, কেশৱ বৰুৱা, নবীনচন্দ্ৰ ঠাকুৰ,  
দেৱেশ্বৰ বৰঠাকুৰ আদি।

১৯১১ চনত পূৰ্ব মঞ্চই সমুদ্রত স্থায়ী ৰূপ লাভ কৰে; প্ৰায় চৌধা হাজাৰ টকাৰ  
পুজি সংগ্ৰহ হয় আৰু স্থানীয় উদ্যোগী সকলৰ চেষ্টাত ৰাজহুৱা সভা ঘৰৰ সৈতে সংযুক্ত হৈ  
নাট্য মন্দিৰে নতুন বেশত দেখা দিয়ে। এই সম্পৰ্কত আগভাগ লওঁতা সকল আছিল চেমনাথ  
শৰ্মা (জাঁজী হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক) ভৱক খাউণ্ড, বাগেশ্বৰ বৰুৱা, খগেশ্বৰ বৰঠাকুৰ,  
ভৱানীচৰণ বৰুৱা প্ৰভৃতি গণ্য-মান্য লোক সকল।\*

নগাওঁ (নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ) — আগতে উল্লেখ কৰা 'বীণাপাণি ষ্টেজ'ৰ উপৰিও  
নগাওঁত 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ' নামেৰে আৰু এটা মঞ্চ আছে; স্থাপন-কাল খৃঃ ১৯০২;  
প্ৰধান উদ্যোক্তা সকল—বিমল্যকান্ত বৰুৱা, নীলফাওঁ বৰুৱা, গুণনাথ বৰুৱা, দুৰ্গাচৰণ  
গোহাঁই কুশ শৰ্মা, বৃন্দাবন গোহাঁই প্ৰভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তি। বৰষী অভিনেতা জগত  
বেজবৰুৱা, নাট্যকাৰ কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিয়ে ইয়াৰ বুকুতে আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰেৰণা  
অৰণ পাইছিল বুলি শুনা যায়। ইয়াৰ উপৰিও শিশু পুথিভঁৰাল, তখন হাইস্কুল, অসম  
মহিলা সমিতি (নগাওঁ), প্ৰায় মজল সমিতি, কপিলি বানপানী নিৰোধ সমিতি (১৯০৩),  
নগাওঁ ছোৱালী হাইস্কুল, নগাওঁ কলেজ আদিৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু উন্নয়নত এই সমিতিয়ে,  
আংশিক ভাবে হলেও, ব্ৰাহ্ম-সময়ে সহায় কৰি আহিছে। নগাওঁৰ এসময়ৰ জিলাধিপতি  
জে. এ. ডছন চাহাবৰ সৌজন্যত ১৯২২ চনত এই মন্দিৰে টিন-পাত, কাঠৰ খুঁটা  
আদিৰে স্থায়ী আৰু সমৃদ্ধ আকাৰ লাভ কৰে। মঞ্চায়ত্তিৰ লগে লগে উন্নত ধৰণৰ নাট-  
নাটিকাৰ প্ৰয়োজন আহি পৰিল আৰু এই ক্ষেত্ৰত প্ৰধান অবিহণা যোগাৰ ধৰিলে—  
জগত বেজবৰুৱা, কমলানন্দ, সাবনা বৰমলৈ, চন্দ্ৰ কুশন, ৰেদিনীমোহন শৰ্মা প্ৰভৃতি  
উদীয়মান শিল্পী-সাহিত্যিক-বৃন্দই। গোপালচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ বদান্ততাত ১৯২৪-২৫ চনত  
এই মঞ্চই নতুন দৃষ্ট আৰু সজ্ঞাৰে সূচোভিত হৈ ৰাইজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে।  
১৯০ চন মানত ই এটা সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ ৰূপ লাভ কৰি ঠন ধৰি উঠিল। ইয়াত এসময়ত  
বহাণমোডৰে অভিনীত হোৱা নাট্যাৱলী, যেনে—বঙাল-বঙালনী, জৰাসন্ধ, বৈদেহী-  
বিচ্ছেদ; ইংৰাজী নাট 'The merchant of Venice', 'Julius Caesar' আদি। এই  
মন্দিৰতে এসময়ত টোল-দৰ্শকেৰে অভিনয়িত কৰা হৈছিল এইসকল বিশিষ্ট ব্যক্তিক,

\* চেমনাথ শৰ্মা দিওঁতা, জাঁজীৰ বিশিষ্ট সভাপতি-মেম্বৰ আৰু জাঁজী হাইস্কুলৰ শিক্ষক কেশৱ বৰুৱা, ভৱানীচৰণ  
সম্পাদক 'জাঁজী নাট্য সভা' আৰু ৰাজহুৱা মন্দিৰ ( ১৯০৬-০৭ )।

আউনিয়াটা সজ্জাবিকাৰ, পত্নীৰ সজ্জাবিকাৰ, কৰ্ণেল গৰ্ভন (অনৰথ 'কবিহুনাৰ'), হাইকেল কীপ (অনৰথ গৰ্ভন) প্রভৃতি।\*

নাট্যিক—আত্মমুখিক ১৯১০-১৫ চনৰ ভিতৰত 'নাট্যিক নাট্য দল'ৰ প্ৰথম ভেটিটো নিৰ্মিত হৈছিল আয়েলাপটীৰ উত্তৰ-পূব অঞ্চলত; পিছলৈ ই দক্ষিণ-পশ্চিমৰ পিনে স্থানান্তৰিত হয়। বেঙ্গল আদিৰ 'নাট্যিক থকা' বৰবৰা পুখুৰী পাব ইয়াৰ দ্বিতীয় নিৰ্মাণ স্থান। ইয়াতে প্ৰায় ১৯১৮-১৯ চন মানত 'মেঘনাৰ বৰ', 'সীতাৰ বৰ', 'জয়ন্তী' প্রভৃতি নাটৰ অভিনয় হৈছিল, বিশেষকৈ দুৰ্গাপুৰা আৰু কাৰীপুৰা উপলক্ষে। ১৯২০ চন মানত 'বিভাৰতী' নাট-অভিনয়ত নাট্যিক হাইলুদৰ হেতুৰাটৰ বোকাৰাৰ ছকন 'কালিদাস'ৰ ছবিৰূপে অৰ্জুণ হৈছিল। পৰৱৰ্তী হেতুৰাটৰ বৰালী গৰী, সহকাৰী শিক্ষক বৰদৰ বৰা, ছোৱালী সুলৰ প্ৰধান শিক্ষক গোপালচন্দ্ৰ বৰদলৈ, লক্ষ্যৰ বৰা প্রভৃতি কেবাগৰাকী শিল্পীয়ে এই যুগ নিৰ্মাণত আগ ভাগ লৈছিল। এই যুগ প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰথম 'অৰ্জুণ নাট্যিক' নাট্য-কৰ্মৰীয়া চাহ-বাগিছা কেইখনমানৰ অৱধান আৰু সহায়ত্ৰুতি পাহৰিব নোৱাৰি। সুবি পতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত ইয়াত বিবোৰ বঙালী নাটৰ অসমীয়া অনুবাদৰ সৰন অভিনয় হয়, তাৰ ভিতৰত 'দেবদাসেবী', 'ভাস্কৰ পণ্ডিত', 'হিন্দুৰী' প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। নাট্যিক উচ্চ আৰু বহুশীল হাইলুদৰ অধ্যক্ষ কৰ্মৰ দত্ত, কলানন্দ হাতীকাঁকতী, গোপাল বৰদলৈ আদি কেইজনমান এই যুগৰ পুৰুষীয়া চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত চতুৰ অভিনেতা। সেইদিনত সুলীয়া ছাত্ৰক অভিনয়ত ভাগবীয়া বৰুণে অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ অসমতি দিয়া নহৈছিল, বিশেষকৈ জী-তুখিকা আৰু পুৰাণ-বসন্তক দৃষ্ট থকাৰ নিমিত্তে। ছাত্ৰ সমাজৰ এই অভাৱ দূৰীকৰণৰ বাবে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই 'হুপুৰ', 'বীৰপুৰ', 'ভোজবাজ', 'বৰভেকা' প্রভৃতি কেইজনমান জী-তুখিকা-বজিত আৰু পুৰাণ-বস-বিহীন নাট বচনা কৰে। ছাত্ৰসকলে এই নাটবোৰ অভিনয় কৰি পূৰ্ণাৰ্ধ নাট অভিনয়ৰ সোৱাদ লাভ কৰিব পাৰিছিল; নাট্যকলা-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰো অৰণ হুবোৰ লাভ কৰিছিল। ব্যক্তিগত আৰু সমূহীয়া প্ৰেচটাত প্ৰতিষ্ঠিত এই নাটদলবোৰটোৱে কলাকুশলী শিল্পী-সাহিত্যকৰ্মীসকল সত্ততে প্ৰেৰণা বোগাই আহিছে।†

নলবাৰী—সুবি পতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে নলবাৰী বৰদৰ আৰম্ভ হয়। বৰ্ধাৰতে বেণ বাখীৰ ছোৱাল আনন্দকৈ নলবাৰীত শিক্ষা সংস্কৃতিৰ বিকাশত এই বৰদৰক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা সমাজখনে বহু কৰিছিল। অভিনয় তৎকালপূৰ্ণ ছবিৰূপ। ১৯২১ চনত বেতিয়া 'কেউপিনে বাখীৰতা আয়েলাপটী আদি উঠে, বেতিয়া নলবাৰীত আত্মমুখিক থকাৰ শিক্ষাৰ্থীয়া আছিল কেৱল গৰ্ভন হাইলুদ।

\* বৰদৰ ভিডি—বৰ্ণাৰ নাট্য দলৰ 'মেঘনাৰ বৰ'ৰ 'কবিহুনাৰ' উপলক্ষে প্ৰকাশিত পুস্তিকা। ১৯২২ চন।

† বিদ্যুৎ আয়েলাপটীৰ বাবে প্ৰতিষ্ঠাৰ আনন্দ প্ৰক—'নাট্যিক নাট্য দল'ৰ অতীত সোঁৱণ ( 'প্ৰতি-প্ৰ'—দক্ষিণ দক্ষিণ অক্ষৰ সাহিত্য সভা )

নাট্যাচাৰ্য্য ইজ্জতৰ বৰঠাকুৰ তেতিয়া তাত ছেড্‌মাটৰ। তেওঁৰ দ্বাৰা বচিত 'সিংহাসন' প্ৰযুক্তি নাট কেবাবাবো নলবাৰীত কৃতকাৰ্য্যভাবে অভিনীত হয়। এই অভিনয়ত কেৱল দুজন শিক্ষক সকলেই নহয়, নলবাৰী অঞ্চলৰ প্ৰায় সকলো নাট্যমোহীয়েই অংশ গ্ৰহণ কৰে। সমাজ আৰু সম্ভাৰিত্যৰ ভাব গঢ়ি উঠে।

সেই সময়ৰ নলবাৰীৰ ছাত্ৰনেতা আছিল মধুৰাম দাস। তেওঁৰ নেতৃত্বত ১৯২১ চনত নলবাৰীত ছাত্ৰ-লাইব্ৰেৰী স্থাপিত হয় আৰু ইয়াকে তেতিয়া বাজহৰা পুথিভঁৰাল বুলি নামাকৰণ কৰা হয়। এই পুথিভঁৰাল স্থাপনত নলবাৰীৰ নবীন-প্ৰবীণ প্ৰায় সকলোৱেই যোগ দিয়ে। এই আন্দোলন কৃতকাৰ্য্য হোৱাত, স্বাধীনতা আন্দোলনে প্ৰেৰণা বোম্বোৱাৰ দৰে নাট্য-আন্দোলনেও, ঐক্যবদ্ধভাৱে আত্মনিয়োগ কৰাত, ছাত্ৰসকলক আৰু তৰুণ-সকলক অতুপ্ৰাণিত কৰে। এনে প্ৰেৰণা আৰু উৎসাহ-উদ্বীপনৰ ফলস্বৰূপে গঢ়ি উঠিল নলবাৰীত পুথিভঁৰাল, লগতে বজমঞ্চ আৰু পিছত নাট্যশালাও। এই বজমঞ্চ গঢ়ি তোলাত সকলো সময়তে মধুৰাম দাস, পুলিচৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়া নাৰায়ণ চন্দ্ৰ বৰা, ছাত্ৰনেতা অমৃত চন্দ্ৰ শৰ্মা, জয়দেৱ শৰ্মা, গোপালচন্দ্ৰ মালী, নন্দৰাম দাস, ভৈৰৱচন্দ্ৰ চৌধুৰী মণিৰাম দাস প্ৰভৃতিৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

নাট্যশিল্পী ব্ৰজনাথ শৰ্মা, কণী শৰ্মা, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, ভৃগুপতি দত্ত প্ৰমুখ্যে বিখ্যাত লোকসকল এসময়ত নলবাৰী বজমঞ্চৰ অভিনেতা আছিল। আজিও নলবাৰীত জয়দেৱ শৰ্মা, দেবেন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য্য, জৈলোক্যনাথ গোস্বামী, জয়চন্দ্ৰ শৰ্মা আদি ইয়াৰ প্ৰাচীন অভিনেতা। জয়চন্দ্ৰ শৰ্মা আৰু গণেশমজ বৰুৱাই নাৰী-চৰিত্ৰ কণায়ণত বিকৃতি লাভ কৰিছিল, আজি সহ-অভিনয়ৰ দিনত কেইগৰাকী অভিনেত্ৰীয়ে তেনে সকলভা লাভ কৰিব পাৰিব সম্ভেহ।

নলবাৰী বজমঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি যি সকলে নাট বচনা কৰিলে এই আটাই কেইগৰাকী আছিল এসময়ত নলবাৰী মঞ্চৰ অভিনেতা আৰু গৰ্ভন হাইস্কুলৰ শিক্ষক। বৰঠাকুৰৰ 'সিংহাসন'ৰ পিছত প্ৰায় একে সময়তে শিক্ষক ধনেশ্বৰ শৰ্মাই কেবাখনো নাট বচনা কৰে। অৱশ্যে তেওঁৰ নাটবোৰ অপেক্ষা পাৰ্টিয়ে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰিব পৰাকৈহে বচিত হৈছিল বেন লাগে। ইয়াৰ পিছত প্ৰতাপচন্দ্ৰ গোস্বামী আৰু ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ যুটীয়া প্ৰচেষ্টাত বচিত 'পৰিশাৰ'ৰ অভিনয়ে নলবাৰীত বেছ আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। শিল্পী সৌৰী বৰ্ম্মন আৰু গায়ক মনোজকুমাৰ শৰ্মাৰো নাট বচনা কৰাত প্ৰবৃত্ত। এই মঞ্চৰ উদ্ভৱ কালছোৱাত বঙালী 'চন্দ্ৰগুপ্ত' আৰু 'চাৰাহান' প্ৰযুক্তি অনুদিত নাটৰ অভিনয়হে হৈছিল।

নলবাৰী মঞ্চৰ কৃতিত্ব এলানি নাটক নাটিকাৰ সৃষ্টি কৰাত নহয়, এই অঞ্চল আধুনিক ৰূপত গঢ়ি তোলাতহে। নাট্য আন্দোলনৰ যোগেদি নলবাৰীয়া বাইজৰ সমাজ চেতনা আগিল। তেতিয়া বঙিয়াৰ পৰা বৰপেটা পৰ্য্যন্ত দ্বাৰী মঞ্চ ক'ম্পো স্থাপিত হোৱা নাছিল। এই অঞ্চলটোৰ উৎসাহী নাট্যমোহীসকল আৰু নলবাৰী

যকৰ অভিনয়ত সৰ্ব্ব উত্তৰ কাৰকণৰ বাইজৰ মাৰুত এটা সজীৱিতৰ ভাব সৃষ্টি কৰে। দেখাত নাট্যাভিনয় বুখা উদ্ভেদ হলেও, যথার্থতে সমাজ সংগঠন আৰু বেশনৈয়াহে আছিল ইয়াৰ মুখ্য লক্ষ্য। এই প্ৰচেষ্টাৰ ফলত গঢ়ি উঠিল কেউদিনে তুল, হাস্যাতাল, আনিবাট আদি। মলবাবী চহৰৰ ছোৱালী হাইস্কুল, মলবাবী কলেজ এই নাট্যামোদী মলটোৰ প্ৰচেষ্টাতেই বে গঢ়ি উঠিল এনে নহয়, দুয়োটা অহুঠানে পোন্ধতে মূল্যলাভ কৰিলে আৰু নাট্যামোদী সকলৰ প্ৰচেষ্টাতে দুয়োটা অহুঠানে সৰ্ব্বত পূৰ্ণৰূপ পালে।

আজি উদ্ভৱ-কালৰ যক আৰু নাট্য-শালাৰ ওপৰত প্ৰকাণ্ড হাতী যক আৰু নাট্যশালা গঢ়ি উঠিছে। কিন্তু নাট ছেগাচোমোকাটকহে যকত অভিনীত হয়। আজি যক, নাট্যশালা, নাট সকলো আছে, অভিনেতা অভিনেত্ৰীও বাঢ়িছে, কিন্তু নাই প্ৰাক-স্বাধীনতা কালৰ উকীপনা আৰু প্ৰেৰণা নাই। \*

ওপৰত উল্লিখিত যক-সমূহে বাট দেখুৱাই দিয়াৰ লগে লগে অভ্যন্তৰ ঠাইতো ছটি-এটিটক সেই একে জেগীৰ সম্পদে মূৰ দাঙি জিলিকি উঠিব ধকিলে। যকপেটা, যকলৈদৈ, মিলং, মুব্বী, গোৱালপাৰা, তিনচুকীয়া, আইন কি, গাঁৱে-জুকেও যক-নিৰ্মাণ আন্দোলন বিয়পি পৰিল। বিশেষকৈ পান্ধাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ)ৰ বাবেহে এনেবোৰ যক আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ প্ৰতিষ্ঠা; প্ৰাচ্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা বাজা, ভাঙনা) আদিৰ বাবে মুকলি যকই যথেষ্ট, প্ৰেক্ষা-গৃহ অনাবশ্যক। আবশ্যক হলেও বা, সি অস্বাভাৱপেই চলি আহিছে। জাম্যমাণ বাজা-মলৰ সংঘবোৰো কমাৰেৰে ৰাতি আহিব ধকিলে। পাঠশালাৰ ‘নটবাজ’, ‘নটবাণী’, চামতাৰ ‘ছবমেদী’, হাজোৰ ‘পূৰ্বজ্যোতি’ প্ৰভৃতিয়ে তাহানিৰ ‘কালিকা অপেৰা পাৰ্টি’, ‘কোহিছৰ অপেৰা পাৰ্টি’ আদি বাজা-মলৰ অভাৱ পূৰণ কৰি, দৃষ্ট-সজ্জাৰ আধুনিক অভিনয় কোশল দেখুৱাই, অভিনয়ৰ ইজ্জতাল নিৰ্মাণ কৰি, বাইজক বস-উপভোগৰ বিবিধ উপকৰণেৰে আপ্যায়িত কৰিব ধকিলে। এওঁলোকে নাট্য-শিল্পক ব্যৱসায় ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত হুহুৰ তৰিততত ইয়াৰ বহল উন্নতি আশা কৰা যায়। কথা-ছবিৰ প্ৰভাৱে এওঁলোকক তল পেলাব পৰা নাই।

সহ-অভিনয়—হুবি শতিকাব তৃতীয় দশক পৰ্য্যন্ত পুৰণেইহে তিবোতাৰ ভাওত ওলাই দ্বী-চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিছিল। ১৯৩০ চনত মাখোন অদ্বুত সাহসী আৰু বিশিষ্ট অভিনেতা ব্ৰজনাথ শৰ্ম্মাৰ তত্কাৰধানত পৰিচালিত ‘কোহিছৰ অপেৰা পাৰ্টি’ত পোন প্ৰথম অসহজ তিবোতাৰ ভাওত তিবোতা ওলাই দ্বীচৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰে, অসহজ সহ-অভিনয়ৰ সূত্ৰপাত হয়। তাকে দেখি প্ৰথমতে অসহীয়া জনসাধাৰণে অহুঠে নাক কোচাইছিল, কিন্তু পঞ্চ-বৰ্ষত দশকৰ পৰা সহ-অভিনয়ৰ অৰ্থাৎ প্ৰৱৰ্ত্তন হব ধকিলে; সংস্কৃতিয়ে ৰূপ সলাই বহুদূৰৰ আৱাহনী সঙ্গীতৰে জনসাধাৰণৰ মন বুখাই পেলালে।

\* [ কলকাতা জিভি—জীৱনী শৰ্ম্মা-সিৰিত প্ৰৱৰণ সাধাৰণ; “প্ৰথম যকৰূপ ইতিহাস—মলবাবী”—“বৈদিক জগৎ” ২৮ মে ১৯৩৩ (পৰিচাৰ); ১৯৪৭ যক। ]

১৯০২ চনত গুৱাহাটীৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত কাহাৰা ঠাকুৰৰ 'বেউজা' নাট-অভিনয়ত অসমৰ মঞ্চত প্ৰথম ত্ৰিবোতাৰ আবিৰ্ভাৱ বুলি এটা জনবৰ উঠিছিল। কিন্তু লগে লগেই কথাবাতৰ প্ৰতিবাদ হয় এই বুলি যে সেই ত্ৰিবোতা পৰাকী "বেঙা"হে। মঞ্চত শিৱ মন্দিৰৰ দৃষ্ট এটাত নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ বাবে ওচৰৰ কোনোবা নৃত্যাহুঁঠানৰ পৰা খন্তেকৰ বাবে মাথোন আনি মঞ্চত অৱতাৰণা কৰা হয় সেয়া দুৰ্গাপূজাৰ সময়; কেউদিনে নৃত্য-গীত, যাজ্ঞ-অভিনয় আদি ('অসমীয়া' ৩০-১২-৩২)

প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য কলাৰ অভিনয়ৰ সংমিশ্ৰণ- যুগৰ দাবী মানি যাজ্ঞ আৰু জাওনা সংঘই আৱন্তক অহুসৰি পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰে মঞ্চত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে, থিয়েটাৰ সংঘৰো দৰ্কাৰ হলে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰি, বাইজৰ তৃপ্তি সাধন কৰে; বিজুলী-বাতিৰ চকু ছাট মাৰি থকা পোহৰে বিঁটৰ বস্তি গছিক পাহৰাই পেলায়, 'মাইজোকোন'ৰ সাহায্যত মতা বচন-ভাষণে কাণ ভাল মাৰি ধৰে। ইপিনে থিয়েটাৰেও কেতিয়াবা জাওনাৰ লুত্ৰধাৰজনৰ আঁচলত ধৰিহে মঞ্চ প্ৰৱেশ কৰে, বৰগীত-ভটিমাৰে সজীত পৰিৱেশন কৰি ভাল পায়। ন-পুৰণিৰ এনেবোৰ মধু-মিলন এপিনে উপভোগৰ স্তম্ভৰ সামগ্ৰী, অইন পিনে আলোচনাৰ বঁচিয়া বিষয়।

---

## ‘আত্মবিশ্লেষণ’ বিয়েটক বন

### ‘কীচক বধ’ আৰু ‘দ্রুমবধ’ৰ অভিনয়

সু. ১২১০-১১ চনৰ আগৰ কথা। ‘আত্মবিশ্লেষণ’ বিয়েটক বন’ নামেৰে নাট্যসম্বল এটা বজনীকান্ত বৰদলৈ (ওপৰে “ভোলাই শৰ্মা”) আৰু কলু-বাক্তৰ কেইজনমানে মগ লাগি পাতিছিল। ডেওলোকে সেইবেলি পূজা এখনক কিয়েটাব পাতিবলৈ মনস্থ কৰি এখন আলোচনা সভা পাতিলে। সভাত বিয়েটাব পতা প্ৰস্তাৱ এটা পুহীত হ’ল, কিন্তু নাটক লৈ মনোযোগিতা ঘটিল। পোনতে কেৱে ‘সীতাহৰণ’, কেৱে ‘দ্রুমবধ’ পাতিব লাগে বুলি প্ৰস্তাৱ আগ বঢ়ালে। কিন্তু সেই প্ৰস্তাৱ নাকচ হ’ল; একে কয়—‘সীতা-হৰণ’ত বংশেশালিৰ কথা মুঠেই নাই, একেবাবে ‘dull’; ‘দ্রুমবধ’ “ভেনেই হুৰি”; গতিকে নবকসেৰে টুপ-টুপীয়া কৰি এখন নতুন ধৰণৰ পৌৰাণিক নাট লিখা হওক। বাৰাহাব চলিল আৰু শেষত হিব হ’ল যে এদিন ‘দ্রুমবধ’ আৰু এদিন নটক লিখা পৌৰাণিক নাট এখনৰ অভিনয় হব লাগিব, পৌৰাণিক নাটখনৰ কাহিনী মহাত্ম্যতৰ ‘কীচক বধ’ আখ্যানক অৱলম্বন কৰি লিখা হব। বজনী বৰদলৈ, লোকনাথ চুকন আৰু ভৈৰৱ দাস—এই তিনিওজনে মিলি তিনিদিনত ‘কীচক বধ’ নাট লিখি উলিয়াবলৈ গাত ল’লে। নবকান্ত কটকী নামৰ এজনে অকলে অইন এখন নাট লিখি উলিয়াব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে। উক্ত প্ৰস্তাৱ-প্ৰতিশ্ৰুতি মতে তিনিদিনৰ ভিতৰতে প্ৰথম তিনিজনে ‘কীচক বধ’ লিখিলে; অৰু পাচটা; পৰ্বত বিপটা, সীত ছয়-সাতটা বাৰ। প্ৰকাশ বীতি অলমীয়া গুৰু। নবকান্তই লিখিলে অমিতাকৰ হস্তত কৰ্ণবধ-আখ্যানৰ নাটক। জাৰিৰাম বৰাব গাত নাট-বাক্তৰিৰ ভাব আছিল। ‘কৰ্ণবধ’ নাটখন বঙলুৱা বুলি বাৰ দি—‘কীচক বধ’ নাটক অভিনয়ৰ বাবে বহা হ’ল। লোকনাথ চুকনক ‘মেনেজাৰ’, জাৰিৰাম বৰাক ‘এচিষ্টেণ্ট মেনেজাৰ’, হলিকান্ত বৰুৱাক ‘ড্ৰেচাৰ’ (Dresser), লীলকান্ত বৰুৱাক ‘ট্ৰেজাৰাৰ’, ভৈৰৱ দাসক ‘চেঞ্চেলৰী’, হলমবক ‘গ্ৰুপাৰ’ (আৰক) আৰু বজনী বৰদলৈক ‘টেক্স মেনেজাৰ’ আৰু ‘বোচন-মাষ্টাৰ’ বাব দিয়া হ’ল।

অভিনয়ৰ বাবে বড়-বাহানি সাজ-সজ্জা বি বি লাগে সকলো বিবৰ-বৰীয়াই কেনে ভেনে মতে বোগাব কৰিবলৈ গাত ল’লে। দলটোত থকা প্ৰতিজনৰ পৰা অৱস্থা অৱলম্বি এটাব পৰা মহুটাবলৈ টাৱা তুলিলে। মুঠ সত্ৰোৰ টকা উঠিল। আকৌ এটা দ্বিবিষ্ট বিনত বচনবোৰ চৰিত্ৰ অৱলম্বি ভৰাই দিবলৈ হিব কৰা হ’ল। জীৱৰ ভাও লবলৈ আটাইবোৰে বোৰা-কাৰোৰা লাগিল। কিন্তু পৰীয়া, ছফৰী, দাস-দালীৰ ভাও লবলৈ কেও নাই। গ্ৰী-চৰিত্ৰ কেৱে লব নোথোজে। বজনী



বৰদলৈক ছুৱনী আৰু দানীৰ তুমিক দিব খোজাত তেওঁ ঘোৰ আপত্তি কৰি উঠিল আৰু খোলাখুলি ডাবে কৈ পেলালে যে, তেওঁ ভীষ ভাও কৰিবলৈ নেপালে খিৰেটোৰ নকৰেই। তাবিবাম বৰাই ক'লে যে তেওঁহে ভীষ হ'ব উপযুক্ত, বজনী বৰদলৈ কীচক হ'ব লাগে। তেতিয়া জাতৰ কথা উঠিল। বৰদলৈয়ে কয়, “মই জাতত বায়ু, তুমি কলিতা। মোক কীচক পাতি তুমি ভীষ হৈ মোক মাৰিলে, তোমাৰ গাত ব্ৰহ্মৰথ পাতক নালাগিব নে?” যি কি নহওক, শেৰত বৰদলৈক ভীষ ভাও আৰু তাবিবামক কীচক ভাও লবলৈ দিয়া হ'ল; ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ বাবে দেখনিয়াৰ আৰু দাবি-গোফ কম থকা লোকসকলক বাছি লোৱা হ'ল।

‘ব্ৰহ্মৰথ’ ডোৱা সেইদৰে ভাও ল'ব বেলিকা ওজৰ-আপত্তি ওলাল। বজনী বৰদলৈ আৰু লোকনাথ ফুকনে ‘নিবন্ধন’ৰ ভাও ললে; ডৈবৰ দাস আৰু তাবিবাম ‘কলিয়ন’ হ'ল। পূজালৈ কুৰি দিন আছে; আথবা আৰম্ভ হ'ব ধৰিলে। কুৰি দিনৰ ভিতৰত নিয়ম মতে চাৰিদিন মানহে আথবা হ'ল।

তেতিয়া হেমকৰ্ণ বৰুৱাৰ ঘৰত বহুবি দুৰ্গাপূজা হয় আৰু পূজা উপলক্ষে তেওঁৰ চ'ৰা ঘৰটোতে ঢুলীয়াৰ ভাও আৰু যাত্ৰা হয়। সেইবাৰ অষ্টমী আৰু নৱমীৰ দিনা তেওঁৰ ভাত এই দলটোৱে খিয়েটাব কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। বিষয়-ববীয়া সকলে ধৰে ধৰে বিহা-মেখেলা, পাণ্ডবি, কোট, কামিজ আদি পিতৃপিতৃকৈ বিচাৰি বিচাৰি নিৰ্দিষ্ট দিনত খিয়েটাবৰ বাবে কোনোমতে যুগুত কৰিলে। অষ্টমীৰ দিনা দৰ্শক ঘৰত নথবা হৈছে। নিশা ন বাজিল। তেতিয়া কোনো মতে বাঁহ বাছি, জৰী লগাই, দুখন চিন, এখন ডুপ্‌চিন আৰু চাৰিখন উইং বা পাৰ্শ-পট (wing) ঝৰা হৈছেহে। মাছৰ কেইজনৰ সেইদিনা ভাত-পানী নাই। নহ বাজিল, তেতিয়ালৈকে খিয়েটাব আৰম্ভ কৰিব পৰা অৱস্থা হোৱা নাই। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি তৎ নাইকিয়া কৰিছে। তেতিয়া দলৰ এজনে হাবমনিয়মত “কতকাল পৰে বল ভাৰত বে” এই গানটোৰ গতটো বজালে; এবাৰ বজাত কোনোমতে ডুপ্‌চিন দঙা হ'ল। তাকে হাতেবেহে; বজাত যে বৰ ভাল হৈছিল বিৰকৰীসকলৰ। ‘কীচক বথ’ নাটৰ অভিনয় আৰম্ভ হ'ল। তাৰবীয়া কোনো জনৰে বচন মুখৰ নাই। দাবকৰ ওপৰতে সম্পূৰ্ণ নিৰ্ভৰ। হাঁহি-খিকিঙালিৰ মাজেৰে কোনোমতে জানিবা অষ্টমী নিশাৰ খিয়েটাবখন শেষ হ'লগৈ।

নৱমীৰ দিনা ‘ব্ৰহ্মৰথ’। সেইদিনা প্ৰথম নিশাতকৈ হাহাকাৰ অলপ কম। কিন্তু গানবোৰ পাওঁতে হাবমনিয়মৰ সুৰ এপিনে যায়, পাওঁতাৰ জ্বৰ অইনপিনে যায়। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি “একৰ গ্লিজ” (‘আকৌ এবাৰ’) হুলি ঠাট্টা-বিজ্ঞপৰ মানি তোলে। এটা হুতুত কটোৱালে মাতাপুৰীয়া নিবন্ধনক ধকিবলৈ পাহৰি কামপুৰীয়াকে ধৰি পেলালে। ভালে-বেমাই সেই নিশাৰো খিয়েটাবখনৰ গুঁঠা যথিলগৈ। লক্ষীপূজা আৰু কালীপূজাতো আকৌ সেই খিয়েটাব পতা বৰা আছিল; কিন্তু পূৰ্বৰ ভিত্তা-কেহা অভিনয়সোমুখি কচকাৰ আঁস ৰাখিবলৈ উপদনি নিমিলে। ‘আত্ম-



বিনোদক থিয়েটাৰৰ দল’ৰ থিয়েটাৰ-পৰ্বৰ ভাঙেই বহুদিনো পৰিল; কিন্তু অৰ্থ এৰিলেও কণ্ঠিয়ে নেবে—বহুদিনলৈকে ভাৰবীয়া সকলৰ বিটল-হিপ্তিত্বৰ ওৰ নশবাত পৰিল। ‘কলিমন’ হোৱাজনক বাটত দেখিলেই, ভুলীয়া ল’ৰাই “সোঁটো কলিমন! সোঁটো কলিমন” বুলি আঙুলিয়াই বান্ধব-খেলা দিয়ে। ত্রৌপদীৰ ডাঙ লোৱা জনক ঘৰত বৈথীয়েকে ভাল পচতি দিলে। বৈথীয়েকে চল পালেই কয়, “নেদেখিছা কেনে মতাটো, বৰতহে বতা। থিয়েটাৰত কাৰবাৰ ফটা মেখেলা পিছি তিকতাহে হব পাৰিছিল।”\*

সাধক শিল্পী ব্ৰজ শৰ্মা;— অভিনয়ত প্ৰথম অসমীয়া মহিলা হুৰি শক্তিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকৰ অসমৰ অবিখ্যাত অভিনেতা ব্ৰজ শৰ্মাই তেইশ বছৰ বয়সতে বিদেশত অভিনয়-শিক্ষা বিষয়ত ব্ৰতী হয়গৈ। সেই কোমল বয়সতে তেওঁ চাকৰি এটাৰ জৰিয়তে মাঠভূমি এৰি জুৰু খেছোপটেৰীয়া পাইছিল গৈ আৰু তাত বছেৰা চহৰত বঙালী নাট্য সমাজ এটাৰ অভিনয়-কলা বিষয়ত শিক্ষালাভ কৰি খ্যাতি অৰ্জন কৰে। বিদেশৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ নিজ বাসভূমি শিলাত ‘কালিকা অপেৰা পাৰ্টি’ নামেৰে এটা বাত্ৰাদল গঠন কৰে। তাত প্ৰথমতে ‘বাজীৰাত’, ‘বাণাপ্ৰভাণ’ আদি বঙালী নাটৰ অভিনয় হৈছিল। সেয়া ১৯২২ চনৰ কথা। প্ৰায় দুবছৰ পাছতে তেওঁ ‘দক্ষিণ গণকগাৰী অপেৰা পাৰ্টি’ত শিক্ষক (‘মাষ্টাৰ’) নিযুক্ত হৈ দলটো বহুখিনি বিষয়ত উন্নত কৰি তোলে। ইয়াৰ কেইবছৰমান পাছত ‘কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি’ নামৰ এটা যাজ্ঞান-দল ব্যৱসায় প্ৰতিষ্ঠান ৰূপে নিজ উদ্বোধনাত প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু গোটেই অসম পৰিভ্ৰমণ কৰি নিজৰ আৰু অসমীয়া জাতিৰ সুনাম বৰ্দ্ধন কৰাত অবিহণা ধোণায়। ইয়াতেই পোন প্ৰথম ১৯২৬ চনত অসমীয়া মহিলাই অভিনয়ত যোগ দি মুগ্ধতাৰ স্ৰষ্টা কৰে। শৰ্মাই নিজে প্ৰতিখন নাটৰ মুখ্য পুৰুষ-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ যি অভিনয় প্ৰণালীৰে কলাকৌশল-পূৰ্ণ অভিনয় কৰিছিল, তাক এবাৰ যেনে দেখিছে, চিৰদিনলৈ নেপাহৰে। ব্ৰজ শৰ্মাৰ বজ্জ-সদৃশ গুৰু-গভীৰ কণ্ঠস্বৰ, বচন-সদত চকুৰ চাৱনি, অঙ্গি-ভঙ্গিয়ে হাজাৰ হাজাৰ দৰ্শকক বিস্ময়-বিমুগ্ধ কৰি ভয় কৰি বাধিব পাৰিছিল। এই বিষয়ত তেওঁৰ সহকৰ্মী অভিনেতা একমাত্ৰ কণী শৰ্মাত বাহিৰে তেতিয়া আৰু দ্বিতীয়জন নাছিল।

ব্ৰজ শৰ্মা কেৱল অভিনেতাই নহয়, নাট্যকাৰো। ‘তেওঁ নিজে তিনিখন নাট ৰচনা কৰিছিল—‘মনোমতী’, ‘সীতা’ আৰু ‘পতিতা’; কেউখনেই অপ্ৰকাশিত, কিন্তু ‘সোণাকোঁন কোম্পানি’ৰ যোগেদি প্ৰামোদ্যোজনত বেকৰ্টিং হৈ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছে। ১৯৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত নাট্যকাৰ শৰ্মাই বাইজৰ হকে বাজৰৈতিক বেশ-হিঙকৰ কাৰ্য তালেগিৰি নাটকীয় ভাবে সমাধা কৰি মাহৰেক চকু ধুৱাইছিল। হুৰি শক্তিকাৰ ষষ্ঠ দশকত তেওঁৰ অকাল মৃত্যুত অসমীয়া নাট্য জগতৰ এটা উজ্জ্বল ডোঁটা তথা চিৰদিনলৈ অভয়ান হ’ল।

## তৃতীয় অধ্যায়

### ১ম পট

## নাটকৰ শ্ৰেণী বিভাগ-সমস্যা

মানব-জীৱন কাৰ্য্য-বহন, সমস্যা-বহন, চিন্তাবহন; গতিকে জটিল। এনে জীৱন লৈ ৰূপায়িত সাহিত্যই নাট বা নাটক সংজ্ঞা লাভ কৰে ( "Drama is life confounded in action"—Hudson ) সংক্ৰান্ত নাট্য, শাস্ত্ৰত নাট্য সাহিত্যৰ শ্ৰেণীবিভাগ কেবা বকৰেও দেখুউৱা হৈছে ( 'প্ৰাচীন যুগ' ত্ৰঃ )। আধুনিক দুই এখন অসমীয়া নাট ইয়াৰ দুই এক শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি যদিও, ইয়াৰ বাবে স্বকীয়া শ্ৰেণী বিভাগ পদ্ধতি কেইটামানো স্থাপিত হৈছে, যেন—

(ক) বিষয়-বস্তু অনুসৰি (পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি )

(খ) বস্তু অনুসৰি ( কৰণ বসন্ত, সুখান্ত ; ট্ৰেজেডি, কমেডি আদি )

ভাৰতবৰ্ষৰ বাহিৰে অইন ঠাইৰ সাহিত্যত বিষয়-বস্তু অনুসৰি বিভাগ প্ৰায় বিৰল। প্ৰকৃততে কোনোখন নাটককে হ'ব আৰু সম্পূৰ্ণভাবে এক বিশেষ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। "A classification of plays by types is today supremely un-helpful ; to stamp a play as a tragedy or comedy, a melo-drama or farce, is to bind it by rules external to itself or illegitimately borrowed" J. L. Styhn 'The Elements of Drama' ( 1960 ) বহুতো পৌৰাণিক নাট সামাজিক চিত্ৰাভাসেৰে ভাৰ্য্যাকান্ত; অইন কি, শতবৰ্ষেৰ অতীয়া নাট 'কল্পিত-হৰণ', 'পাবিত্ৰাভ-হৰণ', আদি অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰেৰেই ভৰপূৰ। বুদ্ধদেৱ, কালিদাস, জয়মতী, চন্দ্ৰকান্তসিংহ প্ৰভৃতিৰ জীৱনী-সম্বলিত নাটবোৰ দেখাত ঐতিহাসিক হলেও, কল্পনাৰ প্ৰাচুৰ্য্যই আৰু বামাৱণ-মহাভাৰতীয় বা পৌৰাণিক সংস্কৃতিৰ পৰা তাক ইতিহাসৰ চাৰি সীমাৰ মাজত স্থিতিৰূপে হিঙিলাত কৰিবলৈ এৰি নিদিয়ৈ। [ শৈলশৰৰ 'বিভাৰতী', হেম শৰ্ম্মাৰ 'কালিদাস', গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' আদি ত্ৰঃ ]।

বস-বিষয়তো এই একোটা বৃত্তিতে ভেজা দি ক'ব পাৰি যে, কোনো ব্যক্তিৰ জীৱন আত্মোপাত্ত বিবাদাত্মক বা হৰ্ষাত্মক হ'ব নোৱাৰে। স্থান-কাল-পাত্ৰ ভেদে পৰি-স্থিতি ভেদে ব্যক্তি জীৱনৰ আৱৰ্তন-বিৱৰ্তন ঘটি থাকে। বহু ঠাইত দেৱ-দেৱী সকলকো মানৱীয় আৱেগজনীৰ মাজত স্থাপন কৰি লৈহে চৰিত্ৰাৱলন কৰা হয়। গতিকে দেৱ-দেৱী

বিষয়ক নাটবোৰো কোনো এক নিৰ্দিষ্ট সস-পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ বোৱাটো বিড়ম্বনা মাত্ৰ। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘মেঘনাদ বধ’ মূলতঃ কৰুণ বসান্ধক; কিন্তু শেষ দৃশ্যত বৃত্ত্যৰ পিছতো মেঘনাদ-প্ৰমীলাই যেতিয়া দিব্যৰূপ ধাৰণ কৰি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাকপে বিমানত বৰ্ণাবোহণ কৰে, অপ্সৰী সৰে গীত গায়, এই দৃশ্য আনন্দমুখৰ আৰু হৰ্ষাঙ্কক [‘মেঘনাদ-বধ’ ৩: ]।

সেইদৰে ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাটবোৰ, প্ৰহসনবোৰ আৰু সামাজিক; ইণিনে, পৌৰাণিক নাটবোৰ প্ৰতীকধৰ্মী আৰু ঐতিহাসিকো, যেনে, ভায়-নিষ্ঠাৰ প্ৰতীক যুষ্টিৰ, শান্তি আৰু ত্যাগৰ প্ৰতীক শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ, শক্তিৰ প্ৰতীক ভীম, সত্যৰ প্ৰতীক সীতা। সেইদৰে অন্তান্ত চৰিত্ৰবোৰতো প্ৰতীকধৰ্মিতা আৰু ৰূপকৰ আৰোপ কৰিব পাৰি। তদুপৰি ৰামায়ণ-মহাভাৰত একপক্ষে ইতিহাস মাথোঁ। একাধিকা, নৃত্যনাট, গীতিনাট আদি বিভাজনবোৰো অস্থিৰ, বহুক্ষেত্ৰত অস্থিৰ আৰু সৰ্বসন্মত নহয়। মুঠতে, নাটকৰ নিশ্চিত বিভাজন কোনো মতেই সম্ভৱ নহয়। আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে মাথোন আমি ইয়াৰ এটা উপক্ৰম বিভাজন কৰিছোঁ।

## ২য় পট

### চকুৰ পচাৰতে প্ৰকাশিত প্ৰধান নাটবোৰ

[ উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ প্ৰকাশৰ ক্ৰম-অৰ্থসৰি ]

#### [ সামাজিক ]

কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন ( ১৮৬১ )—হেম একৰা

ৰামনৱমী ( ১৮৫৮ ? ১৮৭০ )

—গুণাভিৰাম বৰুৱা

বঙাল-বঙালনী ( ১৮৭১ )—কন্দ্ৰবাম বৰদলৈ

সেউতী-কিৰণ ( ১৮৯৪ )—বেণু ৰাজখোৱা

হুৰি শতিকাৰ সভ্যতা ( ১৯০৮ )

—বেণু ৰাজখোৱা

পুনৰ্জন্ম ( ১৯২১ একাঙ্ক )—দীন মেধি

বিপ্লৱৰ শেষ ( ১৯২২ একাঙ্ক )—ৰমেশ চৌধুৰী

অসম প্ৰতিভা ( ১৯২৪ ? )—দৈৱ তালুকদাৰ

মাজুৰজল ( ২৪ একাঙ্ক )—অতুল হাজৰিকা

নবযুগ ( ২৫ )—যাধৱ শৰ্মা

হৰ্ষ-ক-ৰ-ল ( ৩১ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

পৃথল ( ৩১ )—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

গৌসাইৰ তীৰ্থযাত্ৰা ( ৩২ )—ধৰম চন্দ্ৰ মেধি

‘প্ৰভাত’ ১৯৩২, বিষয়—কলিকতাৰ

চিৰিয়াখান। চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গৌসাই

এজনক ডকাইতে পাই বাটত কি নগুৰ-

নাগতি কৰিলে তাৰে একাঙ্ক দৃশ্য ]

বৰবৰুৱাৰ বেতাল বৰ্ষ বিংশতি ( ৩২ )

—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

বিচাৰ ( ৩৩ )—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

ৰমণীশক্তি ( ৩৫ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

বানপানী ( ৩৪ ; একাঙ্ক )—কামাখ্যা ঠাকুৰ

সংসাৰ চিত্ৰ ( ৩৬ )—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

প্ৰজাপতিৰ তুল ( ৩৬ ; দুই অঙ্ক )

—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

জয়ৰ মূৰ্ত্তা ( ৩৬ ; পাঁচ দৃশ্যৰ একাঙ্ক )

—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

দেশৰ কথা ( ৭ )—সম্মীধৰ শৰ্মা

চন্দ্ৰকলা ( '৩৭ ; ৪ অঙ্কীয় )—দৈব তালুকদাৰ

নাৰী আগবণ ( '৩৭ )—বিদ্যবাস মহাজন

কাৰেঙৰ লিগিৰী ( '৩৭ )

—জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰাৱালা

বিপ্লৱ ( '৩৭ )—দৈব তালুকদাৰ

মুক্তিৰ পথ ( '৩৮ )—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা

বিহু ( '৩৮ )—দেৱানন্দ ডাবালী

কু-পুত্ৰ ( '৩৮ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ( '৩৮ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

জাগ্ৰত দেৱতা ( '৩৮ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কল্যাণী ( '৩৯ )—অতুল হাজৰিকা

কাল-পৰিণয় ( '৩৯ )—প্ৰবীণ ফুকন

চাকৈ-চকোৱা ( '৪০ )—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

নিৰ্মলা ( ৭ )—সম্মীধৰ শৰ্মা

অভিযান ( '৪০ ; জনশিকা-প্ৰচাৰ-মূলক ;

তিনি-অঙ্কীয় )—দধি মহন্ত

বৰমেল ( '৪০ ; 'সাধনা' ৩য় বছৰ )

—চান্দ মহন্তৰ চৌধুৰী

ডেকা ল'ৰাটো প্ৰামোদন বৰোৱাত গাঁৱৰ  
মোজাই মেল চপাই দণ্ড কৰে, এয়ে ইয়াৰ মূল  
বিষয় ]।

আচল আক নকল ( '৪১ ; একাঙ্ক ; 'প্ৰচাৰক'  
৩য় বছৰ ১ম সংখ্যা—বউক [ ইয়াত দুবিধ  
'পীৰ'ৰ নাম দিয়া হৈছে—আচল আক  
নকল ; কোন কেনে বিধৰ চিনিবটলৈ টান ]

( ১ ) এ আৰ্-পি ( '৪৮ )

( ২ ) বাস্তৱ চিনেমা ( '৪৮ )

( ৩ ) লড়কে লেজে ( '৪৮ ) তুলাল বৰঠাকুৰ ।

এই তিনিখন বিবাহোত্তৰ একাঙ্কিকা ;

'লড়কে লেজে'ত সন্নিৱিষ্ট ।

মানস প্ৰতিমা ( '৪৮ )—অতুল হাজৰিকা ।

চোৰাং বজাৰ ( '৪৮ )—প্ৰবীণ বান্ধুচৌধুৰী

শান্তি বাধিকা ( '৪৮ ; 'জয়ন্তী' ১০ম বছৰ

১১ সং )—চিত্ৰ মহন্ত

[ অসমৰ লৌকিক কাহিনীৰ ভেটিত  
বৰ্চিত্ত আৰু দৃষ্ট-সম্বলিত নাট । ইয়াৰ  
বৈশিষ্ট্য 'ঘোষক' চৰিত্ৰ ; ই প্ৰায় অঙ্কীয়  
নাটৰ স্বেচ্ছাধাৰ-ভূলা ]

কোন বাটে ( '৪৮ )—সুচিত্ৰতা বান্ধুচৌধুৰী

[ ছয়-দৃষ্ট সম্বলিত আদৰ্শাত্মক সামাজিক  
নাট । ইয়াত এনে এখন সমাজ-চিত্ৰ

অঙ্কিত হৈছে "য'ত সকলো স্তম্ভৰ, মাহুহৰ  
অধিকাৰ য'ত মাহুহৰ দৰে । লেখিকা  
প্ৰথম অসমীয়া মহিলা হাকিম (ই-এ চি)]

লভিতা ( '৪৮ )—জ্যোতিপ্ৰসাদ

অগ্ৰগামী ( '৪৯ ; তিনি-অঙ্কীয় )—সৰ্বানন্দ  
পাঠক

বিপ্লৱী বীৰ ( '৪৯ )—

পৰাচিত্ত ( '৪৯ )—দণ্ড কলিতা

প্ৰায়শ্চিত্ত ( ৭ ) গোপীনাথ শইকীয়া

নৱযুগ-অভিযান ( '৫০ পঞ্চাঙ্ক )

[ শইকীয়াৰ দ্বিতীয় খন নাটত জনতাৰ  
জয় কামনা কৰা হৈছে । তেওঁৰ প্ৰথম  
ৰচনা 'প্ৰায়শ্চিত্ত' ]

লখিমী-চপোৱা ( '৫০ ; 'উদয়াচল' ৪ৰ্থ বছৰ  
১ম বছৰ ১ম সংখ্যা ) মহেশ্বৰ নেওগ

বেকাৰ বাবু ( '৫০ ; সপ্ত-দৃষ্ট )

—তৰুণ আজাদ ডেকা বিপাৰন

বনবাণী ( '৫০ )—অনন্ত কুমাৰ দাস

[ অৰ্ধ-বিভাগ দৃষ্ট-বিভাগ-দৃষ্ট গল্প কথোপ-  
কথনৰ যোগেদি অসমত প্ৰথম ইংৰাজ  
শাসক সকলৰ অৰাজকিক অত্যাচাৰৰ  
বিভীষিকানুৰূপ দৃষ্ট অঙ্কিত ]।

কুৰেৰ ( '৫১ )—কিষ্ণু গোস্বামী [ 'খাঁৰঘৰ'

১৮৭৩ নং ১১-১২ নং সংখ্যা ]

মোক ভোট দিয়ক ( '৫১ )—মেদিনী ঠাকুৰীয়া

অভিমান ( '৫১ )—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰবৰ্তী

মিলন সমাধি ( '৫৩ )—অনন্ত চৌধুৰী

[অৰু-দৃষ্ট-বহুল এই নাটখনিত ঠায়ে ঠায়ে  
এৰাব ছৰাব বচনেবেই একোটা দৃষ্ট  
সমাগু কৰা হৈছে ]

মাটিৰ মৰম ( '৫৩ )—আনন্দেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

[ 'বামধেয়' ৭ম বছৰ ২য় সং ; হিন্দু-  
মুছলমানৰ ঐক্য-স্মৃচক এই নাটখনিত আদৰ্শ  
সমাজৰ এটি যথুৰচিত্ৰ সন্নিবিষ্ট হৈছে ; নাট্য-  
কাবৰ ভাষাত "আপুনি মুছলমান, মই হিন্দু  
— ইয়াৰ ওপৰতো যে আমাৰ আক এটা  
ডাঙৰ চিনাকি আছে। আমি পাহৰি যাব  
নেলাগিব যে সকলোডক আগতে আমি  
মাহুহ।" আদৰ্শ সমাজ এখনৰ বড়ীণ  
সৌন্দৰণত লিখকৰ আবেগময় মনৰ কথা  
এৰাবলৈ আমাৰ দৃষ্টি পৰে— "মোক সেই  
নতুন পথাৰলৈ লৈ বলক। মোৰ মৃত্যুৰ  
পিছত সেই নতুন পথাৰৰ মাটিৰ বুকতে  
মোৰ চিত্ত সাজিব আপোনালোকে। সেই  
নতুন পথাৰৰ মাটিৰ মাজতে মই বুগ বুগ  
ধৰি লুকাই থাকিম" ( শেষ দৃষ্ট ) ]।

প্ৰতিবাদ ( '৫৩ )—অনিল চৌধুৰী

মিনতি ( '৫৩ )—বাজলক্ষী দাস

মুক্তিৰ অভিধান ( '৫৩ )—লক্ষীকান্ত দত্ত  
বেদনাৰ ইতিহাস—( '৫৩ ) পূৰ্ণ মজুমদাৰ  
[ 'জয়ন্তী' ১০ বছৰ ; স্বামীৰ অত্যা-  
চাৰত নিবিহঁ তিষোতাৰ বেদনাৰ  
ইতিহাস-প্ৰকাশক হুই দৃষ্ট সমলিত  
একাডিকা ]।

মধুৰ মিলন ( '৫৩ ; চাৰি-অকীয়া )

—ভূপেন্দ্ৰ চৌধুৰী

এবেলাৰ নাট ( '৫৩ ; একাক )

—বীণা বৰুৱা

দেশৰ মাটি ( '৫৩ )—মেদিনী ঠাকুৰীয়া

ব'ৰাপী ( '৫৩ )—হুমুদ বৰদলৈ

গৰা থহনীয়া ( '৫৩ )—অভয় ডেকা

কৰণ ( '৫৬ )—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰবৰ্তী

আঁৰ কাপোৰ ( '৫৬ )—মধুৰা ডেকা

মাতৃ-পূজা ( '৫৭ )—চৰ্ম্মীশেখৰ বৰুৱা

বকিতা ( '৫৭ )—আব্দুল মজিদ

কেহজালি ( '৫৮ )—অভয় ডেকা

সৰগৰ অভিযোগ ( '৫৭ )—অভয় ডেকা

বেত নৰৰ কাইডু ( '৫৮ ; একাক )

—তকজুল আলি

মিলন বজাৰ ( '৫৮ )—গিৰীশ চৌধুৰী

জাগৰণ ( '৫৮ ; তিনি দৃষ্টৰ একাক )

চালেহ হাজৰিকা

চাকনৈয়া ( '৫৮ )—হৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

জ্যোতি-বেধা ( '৫৮ )—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

আই-ভি-এচ ( '৫৮ ; হুই অকীয়া )

ইচুল হচেইন

মাহুৰৰ প্ৰাণ ( '৫৮ ; একাক )

বিপিন গোস্বাই

জাতিৰ যুগ ( '৫৮ ; একাক )

—নাৰায়ণ দেৱ অধিকাৰী

সমাধান ( '৫৮ ; তিনি-অকীয়া )

—বিপু গোস্বাই

[ ১৯৩৭ চনত 'আৱাহন'ত 'বয়ন  
বিভাগ' নামত প্ৰকাশিত ]

ঘাত-প্ৰতিঘাত ( '৫৮ ; পঞ্চ-দৃষ্ট )

আনন্দ শৰ্মা

হুঙ হুঙীৰ ( '৫৯ ; তিনি-অকীয়া )

—মণি বৰা

প্ৰতিবাদ ( '৫৯ ; তিনি-অকীয়া )

—বৰাজ নাথ

নতুন সমাজ ( '৫৯ ; তিনি-অকীয়া )

প্ৰবীৰমন্ত বৰুৱা

উথাপিভো হোৱা নাই ক্লান্ত ( '৫২ ; কুকুৰীকণাৰ আঠমদলা ( '১৮ )—মিত্ৰদেৱ মহন্ত  
 একাঙ্ক ) —হেম চেতীয়া  
 বেবেৰিবাং ( '১২ একাঙ্ক )—হেম চেতীয়া  
 অৰঘোৰ ( '৬০ ; একাঙ্ক )—পুৰুষোত্তম দাস  
 দোলা ( '৬১ )—উত্তম বৰুৱা  
 [ 'আৱাহন' ১৮৮ত শক ]  
 আবৰ্ণ ( '৬২ )—বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ নাথ  
 সংঘাত ( '৬২ ; তিনি-অঙ্ক )  
 —সুৰেন্দ্ৰকুমাৰ দাস  
 ভুলৰ সমাধি ( '৬৩ )—যোগেশ্বৰ কলিতা  
 আপদীয়া ৰাতিটো ( '৬৪ ; একাঙ্ক ;  
 'আৱাহন' ১৮৮৬ শক )—বিপু গোহাঁই  
 সূৰ্য্যহাৰা ( '৬৭ ; একাঙ্ক ; 'সমকালীন'  
 ২য় বছৰ ১ম সংখ্যা )—সৌৰীন সেন [ কুৰি  
 শতিকাৰ কলোৰ বিপ্লৱী দীৰ পেট্ৰিচ লুম্বাৰ  
 বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত ৰচিত পঞ্চ-দৃশ্য  
 সম্বলিত নাট ]।  
 [ ধেমেলীয়া ]

লিতিকাই ( ১৮৮২ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা  
 মহবী ( ১৮৯৬ )—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা  
 গাওঁবুঢ়া ( ১৮৯৭ )—পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা  
 দৰবাৰ ( ১৯০২ )—বেণুধৰ ৰাজখোৱা  
 কলিঘুগ ( ১৯০৪ )—বেণুধৰ ৰাজখোৱা  
 —দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা  
 টেটোন তামুলি ( ১৯০৯ )  
 —পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা  
 বমপুৰী ( ১৯১২ )—বেণু ৰাজখোৱা  
 নোমল ( ১৯১৩ )  
 পাঁচনি ( ১৯১৩ )  
 চিকৰপতি-নিকৰপতি ( ১৯১৩ )  
 —লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা  
 নিমন্ত্ৰণ ( '১৭ )—পদ্ম চলিহা  
 কেনে মজা ( '২০ )—পদ্মধৰ চলিহা  
 ভূত নে ভ্ৰম ( '২৪ )—গোহাঞি বৰুৱা  
 থানা ( '২৪ ) লিখক ? [ 'প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক ]  
 বিয়াৰ বিপৰ্য্যয় ( '২৫ )—মিত্ৰদেৱ  
 তিনি ঘৈণী ( '২৮ )—বেণু ৰাজখোৱা  
 এটা চুৰট ( '২৯ )—মিত্ৰদেৱ  
 চোৰৰ সৃষ্টি ( '৩১ )—বেণু ৰাজখোৱা  
 মকতমা ( '৩১ )—গোপাল গোস্বামী  
 টোপনিৰ পৰিণাম ( '৩২ )—বেণু ৰাজখোৱা  
 বৰ ডেকা ( '৩৩ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য  
 গুৰু-ভক্ত ( '৩৪ )—বিষয় মহাজন  
 বেডেনা বহুত ( '৩৪ )—বিনন্দ বৰুৱা  
 জোৱাঁই ভূত ( ৭ বছৰ '৩৮ )—মাধৱ কাকতী  
 টি-টি-হেই ( '৩৮ )—বিনন্দ বৰুৱা  
 কানীয়ানীৰ সতী ধৰ্ম ( '৩৯ )—?  
 বঙালী বিহ ( '৪০ )—জীৱেশ্বৰ গোস্বামী  
 [ 'বাহী' ২৬শ বছৰ তিনি অঙ্কীয়া ]  
 পোহনীয়া কুকুৰ ( '৪৬ ; তিনি-অঙ্কীয়া )  
 —দণ্ডি কিতা  
 আপোচ ( '৪২ )—সুৰেন শইকীয়া  
 তগদিৰ ( " )— " "  
 কীচক বধ ( '৫০ ; তিনি-অঙ্ক )—দণ্ডি কালতা  
 নগৰৰ বিহতলী ( ? )  
 কাণকটা ( '৫০ ; তিনি-অঙ্ক )—শিৱাপ্ৰসাদ বৰুৱা  
 ( শিৱাপ্ৰসাদ বৰুৱা )  
 হুইং ক্ৰীং ফট ( ? )—বিজয়ানন্দ বৰুৱা  
 কঠৰোল ( ? )—প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত  
 নিবোকা বজা ( '৫৫ ; একাঙ্ক )—মিত্ৰদেৱ মহন্ত  
 যোগ নে বিয়োগ ( '৫৫ ; দুই-অঙ্ক )  
 —দীননাথ বৰুৱা  
 ফুটুকাৰ ফেণ ( '৫৬ দুই-অঙ্ক )—কীৰ্ত্তি হাজৰিকা  
 সংকাৰ ( '৫৬ ; তিনি-অঙ্ক )—প্ৰেমনাৰায়ণ দ.

আই-ডি-এচ্ (Indian vagabond  
service ; '৫৮)

সৰাক হাকিমৰ অৰাক্ জী ( '৬২ )—প্ৰফুল্ল  
একৰ প্ৰীজ, সিহঁতৰ কাণ্ড, মেহুৰীৰ  
বিষয়ে বচনা, সাধু, কেক্ কেক্ হোৱা,  
বঙা চোলা, যদিও পিচল খোৱা,  
অজীকাৰ, পৰিবৰ্ত্তন, লাইন অব হাৰ্ট—  
( '১৯৬৬ )—প্ৰেমধৰ দত্ত [ দত্তৰ এই  
দহখন নাটৰ প্ৰতিখনতে এটাতকৈ  
অধিক অঙ্ক নাই, কিন্তু দৃষ্ট সংখ্যা  
প্ৰায়বোৰতে একাধিক ; কেউখন 'নাটিকা  
সংকলন' নামৰ পুথিত সংকলিত ।

[ পৌৰাণিক ]

সীতাহৰণ নাটক ( ? )—ৰমাকান্ত চৌধুৰী  
সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক ( '৮৮১ ? ) ?  
অভিমহুৰ্যব নাটক ( '৮৮৫ ? )

—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস

সাবিত্ৰী-সত্যৱান ( '৮২১ ? ) —কনকলাল  
বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, ৰজনী বৰদলৈ  
শকুন্তলা ( '৮২২ ? )—হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা

হৰষভূৰ্ত্তজ নাটক

বা সীতা স্বয়ম্বৰ ( '৮২৩ )—পূৰ্ণ কান্ত শৰ্মা

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক— "

বৃষকেন্দ্ৰ ( '৮২২ )—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা

চন্দ্ৰহংস ( '১২০০ )—দুৰ্গানাথ চাংকাকতী

শুকদক্ষিণা ( '১২০১ )—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ  
বৰুৱা

দুৰ্যোধনৰ উক্ৰভজ ( '১২০১ )—বেণুধৰ ৰাজখোৱা

বৈদেহী-বিচ্ছেদ ( '১২০১ )—দেৱ বৰদলৈ

মেঘনাদ বধ ( '১২০৪ )—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

পাৰ্শ্ব-পৰাজয় ( '১২০৬ )—দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা

বালি-বধ ( '১২০৮ )— " "

দক্ষবজ ( '১২০৮ )—বেণু ৰাজখোৱা

ভক্ত ( '১২১১ )—অপূৰ্ব কৃষ্ণা

সীতাহৰণ ( '১২১৩ )—দুহু খাউল

লব-কৃষ্ণ ( '১২১৫ )—বলৰাম পাঠক

" ( '১২১৮ )—অপূৰ্ব

উৰ্বশী উদ্ধাৰ ( '২০ )—ধনীৰাম দত্ত

শোণিত কুঁৱৰী ( '২৫ )—জ্যোতিপ্ৰসাদ

আপৰাৱালা

অসমীয়া ধৰ চৰিত ( '২৫ )—সন্তোষ চৌধুৰী

শ্ৰমন্ত হৰণ ( '২৭ )—ভাৰত দাস

শ্ৰীৰংস-চিন্তা ( '২৮ )—ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকৰ

ভিলোস্তমা ( '২৯ )—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

শ্ৰৌপদীৰ বজ্ৰহৰণ ( '২৯ )—খানন্দকুমাৰ  
কটকী

নৰকাত্ম ( '৩০ )—অতুল হাজৰিকা

ভীমাজুৰ্ন ( '৩০ )—অগণ চৌধুৰী

প্ৰহ্লাদ ( '৩০ )— ?

পাৰ্শ্ব সাৰথি ( '৩১ )—বিনন্দ বৰুৱা

নল-দময়ন্তী নাটক ( '৩১ )—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য

কঞ্জিণী ( '৩৩ ; 'প্ৰভাত' ১৮৫৫ শক )

—নৰেশ্বৰ শৰ্মা

বিসৰ্জন ( '৩৩ )—আনন্দ বৰুৱা

বজ্ৰবাহন ( " )—খানেশ্বৰ হাজৰিকা

বেউলা ( '৩৩ )—অতুল হাজৰিকা

কৃষ্ণলীলা ( '৩৩ )—নবীন বৰদলৈ

ৰাণবজা ( " )—পদ্ম গোহাঞি বৰুৱা

একলব্য ( '৩৫ )—লক্ষ্য চৌধুৰী

—বাণীকান্ত শৰ্মা

পৰীক্ৰিতৰ ব্ৰহ্মশাপ ( '৩৫ )—পম্পু নিংহ

নন্দহুলাল ( '৩৫ ), চম্পাৱতী ( '৩৫ )

—অতুল হাজৰিকা

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কেলি ( '৩৬ )—হৰকিশোৰ

অৱসান ( '৩৬ )—কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য

কুকুৰেজ ( '৩৬ ), শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ( '৩৭ )

অতুল হাজৰিকা

সাহিত্যী ( '৩৭ )—পশু সিংহ

চম্পাৱতী ( '৩৮ ), আদিকবি ( '৩৮ )

—মালবিকা দেৱী

অগ্নি পৰীক্ষা ( ? )—দণ্ডি কলিতা

শকুনিৰ প্ৰতিশোধ ( '৩৯ )—গণেশ গগৈ

সিংহাসন ( '৩৯ )—গুৰুশৰ বৰা

নৌলাঞ্জন ( '৪০ )—মিঞা মনচুৰ (আনন্দ বৰুৱা)

[ সাত্ৰদৃশ সম্পন্ন নাট ]

বলিছলন ( '৪৬ )—মিজদেৱ

ভীষ্মৰ শৰশয্যা ( '৪৭ )—মথুৰা নাথ বৰুৱা

[ চাৰি অকীয়া গল্প নাট ]

পৰাভৱ ( '৪৯ ; তিনি-অকীয়া )

—অৱনী সেনাপতি

কল্পিত হৰণ ( '৪৯ ; তিনি-অক )—জীৱন

গোন্ধামী

ভক্ত প্ৰহ্লাদ ( '৪৯ চাৰি-অক )—যুক্তি বৰদলৈ

কৰ্ণ ( '৪৯ ; চাৰি অক )—স্বৰ্ণেন শইকীয়া

লক্ষণ " " "

বৈদেহী-বিয়েগ ( '৫০ )—মিজদেৱ

মহাৰথী কৰ্ণ ( '৫১ ; তিনি-অক )

—ভৱেন্দ্ৰ ঠাকুৰীয়া

শ্ৰীকৃষ্ণৰ জয়লীলা ( " )—হেমচন্দ্ৰ গোন্ধামী

( আউনিআটা সত্ৰাধিকাৰ )

যুক্তি সংগ্ৰাম ( '৫২ ; তিনি-অক )

—ধৰ্ম্মেশ্বৰ কটকী

বকু কুমাৰ ( '৫২ )—লক্ষ্য চৌধুৰী

নিৰ্ঘাতিভা, সীতা, দময়ন্তী ( '৫২ )

—অতুল হাজৰিকা

সত্তাহামি যুগে যুগে ( '৫৩ ; পঞ্চাঙ্ক )—

অনাৰ্গন ঠাকুৰ

চৰণধূলি ( '৫৫ )—মিজদেৱ

বিজয়ী ( '৫৫ )—পৰেন্দ্ৰ চহৰীয়া

[ তিনি অকীয়া একলব্য-উপাখ্যান ]

ননী চোৰ ( '৫৫ )—হিৰণ্যময়ী দেৱী বিশাৰদ

[ গোপ বালক-বালিকা সৰস সৈতে

শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা-বেলাৰ দৃশ্যবলী ; প্ৰতিটো

দৃশ্য স্বকীয়া আৰু পৰম্পৰ সজতি-বিহীন ]

প্ৰহুৰ পাণ্ডৱ ( '৫৮ )—মিজদেৱ

কামৰূপ জেউতি ( '৫৮ ; —তিনি অক )

—ললিত শৰ্মা বৰুৱা

গুহক চণ্ডাল ( '৬১ ; একাঙ্কিকা )—গুৰুদত্ত

ভাগৱতী

[ অমূল্য আৰু কপাস্তবিত ]

সংস্কৃতৰ পৰা—শকুন্তলা ( ১৮৮৭ )

—লক্ষ্যেশ্বৰ বৰা

ভোজবাজ ( ১৯৩৩ )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য [ ছই

অকীয়া চুটি নাট ; সংস্কৃত 'ভোজ প্ৰবন্ধ'ৰ

কপাস্তব ; লিখকৰ 'আবৃত্তি আভাস'

কিতাপত সন্নিৱিষ্ট ]

ৰাজনটী ( '৩৯ )—প্ৰভাত শৰ্মা [ সংস্কৃত

যুদ্ধকটিকম্ নাটৰ কপাস্তব ]

শকুন্তলা ( '৪০ )—অতুল হাজৰিকা

প্ৰতিমা—( '৪৮ )—খগেন্দ্ৰনাথ শাস্ত্ৰী [ কবি

ভাসৰ সংস্কৃত 'প্ৰতিমা' নাটকৰ অসমীয়া

ভাঙনি। ভাঙনিৰ ঠায়ে ঠায়ে কিঞ্চিত

যাথোন পৰিৱৰ্ত্তন আছে। বিষয়-বস্তু

ৰামায়ণৰ। অক সংখ্যা সাত। সংস্কৃত

লোকবোধৰ অসমীয়া পদ্ধতি-ভাঙনিৰ

অলংকাৰকৰ ৰচনা-শৈলী মন কৰিব লগীয়া।

ভুলত ভাবে এটা চানেকি দিয়া হ'ল—

"অজ্ঞানী সৰা বাৰ লক্ষণ সোধৰ

সীতাৰ জীৱন ধন লক্ষ্যৰ দেখৰ,

স্বপ্ন সাৰথি বাৰ প্ৰজা হিউকৰ।



বাৰ্ণ-বিজয়ী বুলি খাতি কলেবৰ,  
ইহেন বামৰ নাম সবে কৰো সাব,  
জয়ে জয়ে হয় যেন বন্ধক আঁসাৰ।”]

[ হৃদয়াবী বচন—১ম অঙ্ক ]

হিন্দীৰ পৰা—আহতি (‘৫৬), নিৰুপমা কুকন  
কামনা ( ৫৭ ), “  
চন্দ্র গুপ্ত ( ? ) “

[ হৰিকৃষ্ণ শ্ৰেয়ী-শ্ৰীত বাজহানৰ  
ঐতিহাসিক ঘটনা লৈ ৰচিত হিন্দী নাটৰ  
অসমীয়া ৰূপান্তৰ ‘আহতি’; বাকী দুখন  
হিন্দী নাট্যকাৰ জয়শঙ্কৰ প্ৰসাদৰ বচনা ]

ইংৰাজীৰ পৰা—ভ্ৰমবন্ধ ( ১৮৮৭ )—গুণানন  
বৰুৱা, বহুধৰ বৰুৱা, ঘনশ্ৰাম বৰুৱা, শিৱধাম  
বৰদলৈ ।

চন্দ্ৰাবলী ( ১৯০৭ )—তুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা  
ভীমদৰ্প ( ১৯১৮ )—দেৱানন্দ ভাৰালী  
অমৰ-লীলা ( ১৯১৯ )—পদ্মধৰ চলিহা  
বৰলা ( ১৯৩০ ; এক দৃষ্ট )—কমলেশ্বৰ চলিহা  
জুলিচাচ চিঞাৰ ( ‘৩১ )—কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ  
তাৰা ( ‘৩৫ )—অম্বিকা গোস্বামী  
মনালিচা ( ‘৩৭ )—বমেশ বৰুৱা  
পৰাজয় ( ? )—দয়ানন্দ বৰুৱা  
ৰণ্মী ( ‘৪৬ )—স্বৰেশ গোস্বামী ( ষ্টেচেনৰ  
গল্পৰ ভিত্তিত ৰচিত )  
বৰ্ণিজ কোঁৱৰ ( ‘৪৬ )—অতুল হাজৰিকা  
পুতলা ঘৰ ( ‘৫২ )—পদ্ম বৰকটকী ( ষ্টেচেনৰ  
‘Doll’s House’ৰ ৰূপান্তৰ )  
(১) প্ৰেতান্ধাৰ পৰিৱৰ্ণন ( ৫০ )

—স্বৰেন শইকীয়া

(২) চেনেহৰ সোঁতা ( ? )—যোগেন চেতীয়া  
(৩) পিতৃ-বিয়েগ ( ‘৬১ )—প্ৰফুল্ল বৰুৱা

[ এই তিনিওখনৰে অৱলম্বন Haughtonৰ  
‘Dear departed’ ]

বিপদ-সীমা ( ‘৬৩ ? )—সুচিন্তা বামচৌধুৰী  
[ মূল বচনা জে. বি. প্ৰিষ্টলে’ৰ—‘মণিৱীপ’  
১৯৬৩ ? ]

বিবিধ ভিত্তিত পৰা—ভেজীমলা ( ‘৪১ )

—আনন্দ বৰুৱা

অৱন্তী-কুমাৰী ( ‘৪৮ ; তিনি অঙ্ক )

—ললিত কুমাৰ ভাগৱতী

অৱলম্বন ( ‘৪৯ )—মুক্তি বৰদলৈ

[ শব্দ গোস্বামীৰ ‘ময়না’ৰ ‘দিল্লীকা লাডু’  
গল্পৰ অৱলম্বনত ৰচিত ]

মালা ( ‘৫২ )—মহেন্দ্ৰ শৰ্মা

তপতী ( ‘৬১ )—অতুল হাজৰিকা

কঙ্ক দুৰাৰ ( ‘বামধেয়’ ২ম বছৰ ) [ জ্যাপন  
সাজেৰ বচনাৰ অনুবাদ ]

—অমিয়চৰণ গৌহাই

চেৰি বাগিচা ( ‘৬২ )—কনক মহন্ত

[ মূল বচনা—চোভিয়েট ৰুচিয়াৰ এণ্টন  
চেৰক ] ।

কৰ্ণ-কুন্তী-সংবাদ ( ? ‘মণিৱীপ’ )

—অতুল হাজৰিকা

[ মূল বচনা ৰবি ঠাকুৰৰ ]

[ ঐতিহাসিক ]

অয়মতী ( ২০০ ), গদাধৰ ( ১৯০৭ ), সাধনা  
( ‘১০ ), লাচিত বৰফুকন ( ‘১৫ )

—পদ্মগোহাঞি বৰুৱা

চক্ৰবৰ্ত্তীসিংহ ( ‘১৫ ), ৰেলিমাৰ ( ‘১৫ ),  
জয়মতী কুঁৱৰী ( ‘১৫ )—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা  
স্বদেশ মন্ত্ৰ আত্মবিস্ময় ( ‘২০ )

—অতুল হাজৰিকা

জ্যেষ্ঠাৰ সতী ( ‘২৫ )—নতুল কুঞা

গুলেনাৰ ( ‘২৫ )—পজিকদিন আহুৱা

মূলা গাঁওক ( ‘২৫ )—বাধা সন্ধিকৈ

বনন বৰফুকন ( বা অষ্টাচল '২৭ ) - নতুল ভূঞা  
 বামুণী কোঁৱৰ ( '২৮ ) - দৈৱ তালুকদাৰ  
 চন্দ্ৰকান্তসিংহ ( '৩১ ) নতুল ভূঞা  
 সতীৰ ভেজ " - দণ্ডি কলিতা  
 বন্দীবাৰ " - অপূৰ্ণ ভূঞা  
 অসম গৌৰৱ ( বা স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ ) ( '৩২ )  
 — শৈল ৰাজখোৱা

নীলাধৰ ( '৩৩ ) — প্ৰসন্ন চৌধুৰী  
 কনৌজ কুঁৱৰী ( বা হিন্দুস্থান বিজয় '৩৩ )  
 — অতুল হাজৰিকা  
 হৰদত্ত ( '৩৫ ) — দৈৱ তালুকদাৰ  
 নগা কোঁৱৰ ( '৩৬ ) — কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য  
 শৰাইঘাট '৩৭ ) — বিনন্দ বৰুৱা  
 মেৱাৰ সন্ধ্যা ( '৩৭ ) — বিপিন চন্দ্ৰ শৰ্মা বৰুৱা  
 বিজ্জোহী মৰাগ ( '৩৮ ) — নতুল ভূঞা  
 কমলা কুঁৱৰী ( '৪০ ) — আনন্দ বৰুৱা  
 কলিঙ্গ বিজয় ( '৪০ ) — মেদিনী ঠাকুৰীয়া

[ অশোক-কাহিনী ]

অনন্স-ভূমিতকৈও গৰীয়সী — ( 'আৱাহন' ১০ম  
 বচৰ ) — মুন্নীন বৰকটকী  
 ছত্ৰপতি শিৱাজী ( '৪৭ ) — অতুল হাজৰিকা  
 পিয়লি ফুকন ( '৪৮ ) — প্ৰফুল্ল বৰুৱা  
 কুমাৰ ভাস্কৰ ( '৪৮ ) — গোলোক শৰ্মা  
 অশোক ( '৪৮ ) — " "  
 ভাস্কৰ বৰ্মা ( '৫১ ) — দৈৱ তালুকদাৰ  
 নীৰাজনা ( '৫২ ) — অতুল হাজৰিকা  
 ভাস্কৰ বচনা ( '৫২ ) — ভাৰতী ( গুপ্ত নাম )  
 [ প্ৰথম অভিনয় যোৰহাট নাট্যমন্দিৰত ১৯৫২ ]  
 দাৰা ( '৫৪ ) — মিহিৰ বৰুৱা

[ তিনি-অকীয়া ]

মানব দিন ( '৫৬ ; পঞ্চাৰ ; ছন্দমিশ্ৰিত )  
 — ধৰণী ডেকা  
 ৰাজকোহী ( '৫৭ ) — চৈয়দ আব্দুল মালিক

চাজাহান ( '৫৭ ; বিজয়লাল ৰায়ৰ নাটৰ ছা  
 পৰিছে, বিশেষকৈ দৃষ্ট সজ্জা ক্ষেত্ৰত )

— ধৰ্মেশ্বৰ কটকী

ভোগজৰা ( '৫৭ ) — কণী শৰ্মা

চুলতানা বেগিয়া ( '৫৭ ; তিনি-অকীয়া )

আনন্দ শৰ্মা

মোহন মালা ( ? ) — তুলাল বৰঠাকুৰ

[ কপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী ]

পৰীক্ষা ( ১৯০৮ ) — শৰত গোস্বামী  
 ভাগ্য পৰীক্ষা ( '১৬ ) — চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা  
 বিত্তাৱতী ( '১৮ ) — শৈলধৰ ৰাজখোৱা  
 বিশ্বনাট্য ( '২০ ) — অম্বিকাগিৰি  
 অকাল বসন্ত ( '২৫ ) — ভিষেশ্বৰ নেওগ  
 কামৰূপ " " "  
 মদন-ভষ্ম ( '২৬ ) — " "  
 ছয় ৰিপু আৰু মন ( '২৭ ) — বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়  
 দোণৰ সোলেং ( '২৯ ) পাৰ্ৱতী বৰুৱা  
 ধূলি ( '৩০ ) — কমলেশ্বৰ চলিহা  
 বাসন্তীৰ অভিষেক ( '৩০ ) — কীৰ্ত্তি বৰদলৈ,  
 মুক্তি বৰদলৈ

লুইত কোঁৱৰ ( '৩০ ) " "

স্বৰ বিজয় ( '৩৪ ) " "

লখিমী ( ৩১ ) — পাৰ্ৱতী বৰুৱা

কুমাৰ সন্তৱ ( '৩৫ ) — বদন শৰ্মা

পাৰিজাত ( '৩৬ ) — পশু সিংহ

শৰত অভিষেক ( '৩৮ ) — তুলাল বৰঠাকুৰ

সুৰভি ( '৩৮ ) — শৈলেন ফুকন

কেতেকীৰ জয় ( ? ) ফুলৰ মেল — দেৱেন

চক্ৰৱৰ্তী

বোৰতী স্বৰ্ভি ( '৪০ ) — বিষ্ণুভাভা

[ 'বাহী' ১৮৩২ শক ]

ঋতু-স্বৰ ( '৪৮ ) — মহেশ্বৰ নেওগ

[ ছয়-দৃষ্ট-লক্ষ্য নাটিকা ]

বন্তি ( '৪২ ; 'উদয়াচল' প্ৰথম সংখ্যা ১৮৭১

শক )—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কবিতাৰ জন্ম ( '৫১ )—বদন শৰ্মা

" অমৃতব " " "

[ বদন শৰ্মাৰ এই দুখন নাট বাল্মীকিৰ  
কবিত্ব লাভৰ আখ্যানৰ ভিত্তিত বচিত মধুৰ  
কাব্যিক একাঙ্কিকা। মালবিকা দেৱীৰ 'আহি  
কবি' ( '৩৮ ) নাটিকাৰ কিংকি প্ৰভাৱ ইয়াত  
অলুমান হয় ]।

বংপুৰে কথা কয় ( ৫৬ )—পদ্ম চলিহা

মিষ্টাৰ চিকৰা ( '৫৪ ), বগা গাহৰি ( '৫৫ )

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[ দুয়োখন একাঙ্কিকাত অসহজ বিশেষ

অনধিকাৰ প্ৰৱেশ, প্ৰভাৱ আৰু ছল-চাতুৰীৰ  
লুকা ভান্স খেলৰ একোটি চমু আভাস অতি  
কম পৰিসৰতে দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

প্ৰথমখনৰ প্ৰকাশ হ'ল 'এক অকীয়া নাট-মালা'  
( ২য় ভাগ ), দ্বিতীয়খনৰ 'এক অকীয়া নাটৰ  
শৰাই' ]।

অপেক্ষাৰী ( '৬১ )—প্ৰসন্ন চৌধুৰী

নিহাতী কইনা, সোণ পখিলী ( '৬৪ )

—জ্যোতিপ্ৰসাদ



## প্ৰকাশিত নাট-পঞ্জী

[ ইয়াত উল্লিখিত পৃষ্ঠাৰ সৰ্ব-ব্যাপক হোৱা নাই। নাট্যকাৰ সহিত উল্লিখিত নাটবোৰ আলোচনাত অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই; কিন্তু আধুনিক যুগৰ অধ্যাত উল্লেখ কৰা হৈছে ]

অকাল বসন্ত—৪০১	অৰুণোদয়—৪২২
অগ্নি-পৰীক্ষা—৩৮৫	অষ্টমীত বিসৰ্জন—৪১৭
অগ্ৰগামী—৪২০	অসম গৌৰৱ—২৫৮
অঘাহুৰ-বধ—৪৭	অসম প্ৰতিষ্ঠা—৩৬৫
অজীকাৰ—৪২৩	অসমীয়া প্ৰবচৰিত—৪১১
অচিন কাঠৰ খোৰা—২৬৩	অসমীয়া হুতুহাহৰণ নাট—১৩৮
অজামিল উপাখ্যান—৪৬	অহল্যা আত্মা—ফণী ভালুকদাৰ
অজামিলৰ মুক্তি—২৬৪-৬৫	আই-ডি-এচ—৪২৩
অনধিকাৰ—সৰ্বানন্দ পাঠক	আকৰ্ষণ—৪২২
অনিল ডি-পি—কেশৱ শৰ্মা	আচল আৰু নকল—৪২০
অপেন্ধৰী—৩৫৩-৬০	আজিলৈ ইমানতে—৪১৭
অবন্তী কুমাৰী—৪২৫	আজিৰ যুগ—৪২১
অবিচাৰ—মানন্দ ভাগৱতী	আত্মসন্মান—৩৮৮
অভিজ্ঞান শকুন্তলম্—২২৫	আদি কবি—৪১২
অভিনৱ—ঈশ্বৰ বৰুৱা	আধা কেঁচেলুৱা—৪১৮
অভিমান—৪৫৭, ৪৭১	আনাৰকলি—৪৪৩
অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত—৪১৭	আন্ধাৰ নেওচি—ভোলানাথ কোঁৱৰ
অভিমন্ত্যবধ নাটক—১৩২, ৪৭২	‘প্ৰাপ্তীয়া’ ৰাতিটো—৪২২
অভিশপ্তা—নয়মণী বৰুৱা	আপোহু—৩২৭
অভিবেক—৭, ৪৬৪	আমাৰ ৰঙা—হেম শৰ্মা
অমৰ-লীলা—২৫১	আমি বিমানৰ মাহুহ—হেম শৰ্মা
অৰুণ উজ্জ্বল—৪৩-৪৬	আবৰ্জনা—নিকপৰা ফুকন
অলকা—৪১৪	আলিবাৰা—৪৩২
অৱলম্বন—৩৩০	আৰিকাৰ—৪১৭
অৱসান—৩৭৮	আঁৰ কাপোৰৰ আৰত—৪৩১
অৰ্পোচ পৰ্ব—৪৬১	আঁৰ কাপোৰ—৪৬১

আলায় হলিউড—৪৩১

আহতি—২৮৩, ৩০১

ইতো নইত্তো জটঃ—২৮০

ইল্লসভা—৭২

ইন্দব সভা—৮১

উৰশী-উদ্ধাব—২৭৪, ৪১১

উনৈশ শ সাতত্ৰিশ—৪১৫

ঋতু স্থব—৪২৬

এ-আব-পি—৪২০

একলব্য—২৮৩, ৩৮৮, ৪৩২

এখন আকাশ—৪২৫

একব প্রীজ—৪২৩

এটা চুৰট—২৬৪

এনাজবী—অকণ শৰ্মা

এবেলাব নাট—৪৬৭

এশ দহ ধাৰা—৪১৫

ওষণি—৪১৭

কঙ্কণ—৪৫৭

কংস-বধ—১৪, ৫২

কণ্ঠবোল—৪২২

কনোজকুঁৱৰী—২৮৩

কপিলা সংবাদ—৪০০

কপৌ কুঁৱৰী—৩৬৭

কমতা কুঁৱৰী—৩৬৭

কৰ্ণ—৩২৭

কৰ্ণবীৰ—৪১৭

কৰ্ণ কুন্তী-সংবাদ—৪২৫

কৰ্মই ধৰ্ম—বতীজ্জমোহন দত্তিদাব

কল্পনাৰ মৃত্যু—৪৪৬

কলিঙ্গ—২০৩, ২১২

কবির জীৱন—৩৮৮

কবির জন্ম

আৰু

কবিতাৰ ব্যৱধান

} ৪০৫

কল্যাণময়ী—৪০৬

কাণকটা—৪৬৬

কাঞ্চনমালা—৪৬৩

কানাই ধেমালি—৪০৮

কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন—১১৬-১৭-১৮-১২

কানীয়ানীৰ সতীধৰ্ম—৪১০

কামকুমাৰ হৰণ—৬৪

কামনা—৪৭৮

কামৰূপ—৪০১

কামৰূপ জেউতি—৪২৪

কাৰেঙৰ লিগিৰী—৩২১

কাল পৰিণয়—৪৩১

কালিদমন (কালীয়া দমন)—১৪, ২৭-৩৩

কালিদাস—৪৬৩

কাশ্মীৰ কুমাৰী—৪১৪

কিয়—৪৫৭, ৪৬৫

কীচক বধ—৩৮৫

কীৰ্ত্তি বিলাস—৭২

কুকুৰীকণাৰ আঠ মজলা—২৬৩

কুঞ্জকুটীৰ—৪২১

কুণ্ডিন কুঁৱৰী—৪০১

কুপুজ—৪১৭

কুমাৰ ভাস্কৰ—গোলোক শৰ্মা

কুমাৰ সন্তব—৪০৫

কুনাৰ-কাঞ্চন—৪৪৩

কুবেৰ—৪২০

কুব্জ-নয়নী—২৮৩

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা—২১২

কুৰি শতিকাৰ কালিদাস—মেনিনী

ঠাকুৰীয়া

কুকুৰ্জ—৪১৪

কুলীন কুলসৰ্বস্ব—৭২

কুশল কৌৰব—৩২৭

ଛକ କୁମାৰୀ—୫୧୦  
 ଛକଲୀଳା—୨୧୫, ୫୦୧  
 ଛକ ଶବ୍ଦ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥବାଚୀ—୫୫୨  
 କେତେକୀର ଅର୍ଥ—୫୦୬  
 କେକ୍ କେକ୍ ହୋବା—୫୨୭  
 କେନେ ଯଜ୍ଞ—୨୫୬  
 କେଲି ଗୋପାଳ—୧୧, ୨୧  
 କୋଟୋବା ଥେଲା—୫୦  
 କୋନ ବାଟେ—୫୨୦  
 କୋନେ ହାହିଲେ—୫୧୮  
 କୌହେ କୌହେ ଯବନ—କବିତା ବୈଦ୍ୟ  
 ଗଣବିଜୟର ମାଉଜ—ଶ୍ରୀବୀରମଜୀ ବକସୀ  
 ଗନ୍ଦାଧର—୧୬୭, ୧୧୧  
 ଗନ୍ଦାଧର ଆକେପ ( 'ବିହୀ' )—ଅଦେଶବ  
 ଚେତିୟା  
 ଗନ୍ଦାଧର ବଜା—୧୬୧, ୫୬୨  
 ଗନ୍ଦାପାଣିର ଶେଷ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ—୭୮୨  
 ଗବା ଖହନୀୟା—୫୨୧  
 ଗରୁ ବିହ—୫୧୧  
 ଗାର୍ତ୍ତବୃତ୍ତା—୧୧୫, ୧୧୧-୨୦୭  
 ଗାନ୍ଧୀ-ଧନ-କମଳ—୫୦୫  
 ଗୁଡ୍ ନାହିଁ ଚାବ—୫୧୫  
 ଗୁଡ୍-ଡକଡ—୫୦୨  
 ଗୁଡ୍ ଧନିଶା—୨୦୭, ୫୧୨  
 ଗୁଲେନାବ—୭୮୫  
 ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀ—୨୧୫  
 ଗୋମ୍ବୀ-ଉଦ୍ଧବ-ସଂହାର—୫୫  
 ଗୋମ୍ବୀ-ଉଦ୍ଧବ-ସଂହାର—ହବକିଶୋର ଚୌଧୁରୀ  
 ଗୋମ୍ବାଇବ ଶୀର୍ଷ ବାଞ୍ଛା—୫୦୨  
 ଗୋବୀ ହବ—୮୦  
 ଶ୍ରୀହରେଶ ବଜା—୫୧୮, ୫୫୮  
 ବଟୋଙ୍କଟ—୭୮୮  
 ବାଉ-ଶ୍ରୀତିବାତ—୫୧୧

ଚକାବି—୫୭୧  
 ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ସିଂହ—୧୫୬  
 ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ—୭୭୫  
 ଚକ୍ରବାତ ସିଂହ—୭୦୮  
 ଚକ୍ରପଥ—୫୨୫, ୫୨୫  
 ଚକ୍ରହଂସ—୧୭୮  
 ଚକ୍ରାବଳୀ—୨୭୨  
 ଚମ୍ପାବତୀ—୫୧୨  
 ଚବନ ହୁଜି—୨୫୫  
 ଚବାବ କୌଷ—୮୦  
 ଚାକନେୟା—୫୬୫, ୫୧୧  
 ଚାଟିକ ଚକୋରୀ—୫୫୭  
 ଚାଞ୍ଚାହାନ—ଧର୍ମେଶ୍ଵର କଟକୀ  
 ଚକ୍ର ଚବହାସର ସତ୍ୟାପତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶନ—୫୧୫  
 ଚାବି ହେଉଅବ ବହବର ଅସମ—୫୬୦  
 ଚାମ ସମାଗର—୫୦୫  
 ଚିକରପତି-ନିକରପତି—୧୫୨  
 ଚିକାବୀର ଅର୍ଗ—୫୬୧  
 ଚିତ୍ରନାଳୀୟମ—୮୧  
 ଚିତ୍ରାବଳୀ—୭୧୮  
 ଚିଳାବାର—୭୮୫  
 ଚିତ୍ରବାଞ୍ଛା—୧୨, ୨୧, ୧୦୭  
 ଚୁଲତାନ ବେଞ୍ଜିୟା—ଆନନ୍ଦ ଶର୍ମା  
 ଚେଟା ଉବ—୨୫୫  
 ଚେନେବ ମୌତା—୫୨୫  
 ଚେବି ବାଗିଛା—୫୨୫  
 ଚୋବ—ଆବହୁଳ ମଞ୍ଜିବ  
 ଚୋବ ଧବା—୧୭, ୧୫, ୬୫  
 ଚୋବର ଯୁଗ୍ମ—୨୧୨  
 ଚୋବାବ ବଜାର—୫୨୦  
 ଚୋବାବ ବଜାର—୨୮୭  
 ଛନ୍ଦପତି ଦିବାଜୀ—୨୮୭  
 ଛୋବାବ-ବଜାର—( ଛନ୍ଦେଶ୍ଵର ବବଠାହୁବ )

হয় বিপু আক মন—৪০০

অগম্য বসন্ত—৭২

অমৃতমিতৈক গবীরনী—মুনীন বনকটকী

অম্বাভা—৫৫

অম্বদেব—২৮৩

অম্বদেব—২৪১

অম্বদেবী—১৬৩, ১৭১ - ২০৩

অম্বদেবী কুরবী—১৫২, ১৬৩

আগ্রত দেবতা—৪১৭

আগ্রবণ—৪২১

জিনটি—৪৬৫

জীবন অভিনয়—মেদিনী ঠাকুরীয়া

জুয়ে পোবা সোণ—৪৬৭

জোবেডাব সতী—৩০৫

জোইল জীবন—জুবন নাথ

জোইলী ছুত—৪১০

জুলিয়াছ চিআব—৪১৩

জোবোবা মাঝি গা খোবক—৪১৭

জ্যোতি বেধা—৪৪৩, ৪৭১

টি টি হেই—৩৬২

টিপ চহী—২৬৪

টেজি-ডাইভা—৪৬৪

টেজব ভেজব—২৬৪

টেটোন ডামুলি—১৭১, ১৭৭

টোপনিব পবিণা—২১২

ডেকা-গাভক—১৭১

টিকেন্সি—২২৫

ডগবিব—৩২৭

ডখাপিতো হোবা নাই স্নাত্ত—৪২২

ডপতী—৪২৫

ডয়সাভি—৪৩১

ডকণ-কাণ্ড—২৭৪

ডজিব বচনা (১৯৫২)—ডাবতী (ডগমায়)

ডাবা—২৭৭

ডিনি বৈশী—২১২

ডিলোভমা-সন্তব—১১১, ২২৫

ডীর্ঘবাডী—৪১৫

ডেজব আহতি—বিপু নাথ গৌহাই

ডেজীমলা—৪২৫

ডেল জুলাপ ( ১৯৪২ )—আনন্দ বকরা

খানা—৪০৮

দেব পাৰিজাত—৪৬৬

দখিমখন—৪৩, ১২৬-৭৫

দববা—২১২

দক্ষবজ—২১২, ২৮২, ৪৬২

দাতাকর্ণ—২৮৩

দানকেলি কোমুদী—৭৮

দাবা—মিহিব বকরা

দিলপিয়ারা—৪১৭

দুঃখপ—অমিয়া চক্রবর্তী

দুঃখোদনব উকভ—২১২

দেবদানী—১৬৬, ৪৭০

দেশব কথা—৩৮৮

দেশব যাটি—৪২১

দুশ এটকা গুল—৪১৫

দ্রৌপদী বসন্তবণ—৪১১

ধর্মোদয় নাটক—৬৪

ধাতী পায়া—২৮৩

ধূলি—৭, ৪০৫

নগবব বিহতনী—৩৮৫

নগা কোবব—৩৭৮

নটাব পূজা ( ১৯৬১ )—বাব গোদারী

নতুন সমাজ—৩২২

নতুন বৃক্ষ—২৮৩

নন্দ-হুলাল—১৩১

নবকাহব—১১৫, ২৮৩



- নল-নয়নসী—৩০৫, ৩৬৭, ৪১১  
 নবমুগ—৪০৮  
 নবমুগ অভিধান—৪২০  
 নিঞা—২১১  
 নিয়ন্ত্ৰণ—২৪৬  
 নিমাতী কইনা—৩২১  
 নিমিলা অঙ্ক—৪৩২  
 নিবোকা বজা—২৬৪  
 নাবী আগবণ—৪০২  
 নির্মলা—৩৮৮  
 নিককেশ—৪৬৪  
 নিয়তি, পৃথিবী আৰু মাহুহ—৪৬০  
 নিৰ্ঘাতিতা—৪৬১  
 নীলাচৰ—৩৫৩, ৩৬০  
 নীলাঞ্জন—৩৬৭  
 জুমলী কুঁৱৰী—৩০৫  
 নৃসিংহ বাজা—৫২  
 নোমল—১৪২, ৪৭০  
 পচতি—৬২  
 পঞ্চগজৰ্ব—কেশৱ শৰ্মা  
 পটাতনা কৰে বেই, }  
 গাড়ী ঘোঁৰা উঠে সেই } —৪২৫  
 পতি তাৰ দান ( ১২৬০ )—শ্ৰীৰাম  
 বুজবকৰা  
 পৰশুৰাম ব্যাৰোণ—৮০  
 পৰাচিত—৩৮৫  
 পৰাজয়—৪১৩  
 পৰাভৰ—৪২৪  
 পৰিৱৰ্ত্তন—৪২৩  
 পৰীকা—২৪৩, ৪৭০  
 পৰীক্ষিত ব্ৰহ্মশাপ—৪১৪  
 পহিলা তাৰিখ—৪২৫  
 পাৰ্শ্ব পৰাজয়—২৩২  
 পাৰ্শ্বসাবধি—৩৬২, ৪১৪  
 পাঁচনি—১৪২, ৪৭০  
 পাবিজাত—৪১৪  
 পাবিজাত হৰণ—১১, ২৭, ৩৬, ৩৭  
 পাবিজাত হৰণ ( ঠৈখিলী )—১১  
 পাবিজাতৰ অভিবেক—নলিনীবালা দেৱী  
 পিতৃ বিৰোধ—৪২৫  
 পিন্ধাৰা জুহা—৪৭  
 পিয়লি ফুলন—৪৫৮  
 পুতলা অৰ—৪২৫  
 পুনৰ্জন্ম—২৭২, ৩৪১, ৪০৭  
 পে মাই বিন—শ্ৰেয়সৰ বাজখোৱা  
 পেলু—৪৬১  
 পোহনীয়া কুহুৰ—৩৮৫  
 শ্ৰেয় পাপুৰ—২৬৪  
 শ্ৰেয়পতি—৪১৭  
 শ্ৰেয়পতি কোম্পানি (১২৪২)—কেশৱ শৰ্মা  
 শ্ৰেয়পতিৰ তুল—৩৮৮-২০-২৪, ৪৬২  
 শ্ৰতিদান—৪২১  
 শ্ৰতিমা—৪২৪  
 শ্ৰতিমা ( ১২৫০ )—বোধন শইকীয়া  
 শ্ৰতিবাদ—৪২১  
 শ্ৰেয়—৪১৩  
 শ্ৰেয় চন্দ্ৰোদয়—১০, ২৭  
 শ্ৰেয় উচৰ—৪১৭  
 শ্ৰেয়াদ—ঠাইৰাম নিয়ম কৰা বজা  
 শ্ৰেয়াদ চৰিত—১০২, ১১৬, ১২৪-২২  
 শ্ৰোগ্জ্যোতিস—২৮০  
 শ্ৰায়তিত—৪২০  
 শ্ৰেয়শ্ৰাব পৰিৱৰ্ত্তন—৩২৭  
 ফুঁকাৰ কেন—৪২২  
 ফুলৰ মেল—৪০৬  
 ফেৰিবালা—৪০১

কেহজালি—৪২১  
 বগা গাহবি—৪১৭  
 বঙাল-বঙালনী—১১৫-১৩২-৫৭  
 বকিতা—৪২১  
 বণিজ কৌতব—৪২৫  
 বদন ববক্ষন—১৬২, ৩০৫  
 বনবাগী—৪২০  
 বনহংসী—৪৪৩  
 বস্তি—৪১৭  
 বন্দীবীৰ—২৮৩, ৪১০  
 বজ্রবাহন—৪১১  
 বব ডেকা—৪১৭  
 ববনৈব বান—পবাগ চলিহা  
 বব মেল—৪২০  
 ববযাত্রী—৪১৫  
 ববলা—৪০৫  
 বববকরাব বেভাল বটবিংলতি—১৬৮  
 বব হাউলীৰ ভূত—৪২৫  
 বব হাকিমব বিচাৰ—৪৬১  
 ব'ম ফটকাৰ—২৬৩  
 ব'বাগী—৩৩০  
 ব'বাগী—কুম্ভ ববনলৈ  
 বলিছলন—১৬৪  
 বানবজা—১৭১-২০০  
 বানপানী—৩২৫  
 বামুণী কৌতব—৩৩৫  
 বাবে মন্তবা—১৪২  
 বালিঘৰ—৪৬৪  
 বালিঘৰ—২৩২  
 বাম্বীকি নাৰদ সংবাদ—৩২২  
 বাসন্তীৰ অভিষেক—৩৩০  
 বাস্তব চিনেমা—৪২০  
 বিক্রমোবশী—৭২, ৪০৮

বিচাৰ—৩৮৮  
 বিজয়া—৫৬৭, ৩৬৮  
 বিজয়ী—৪২৪  
 বিদ্যমাধব—৭৮  
 বিদায় অন্তিলাপ—১৮২  
 বিদ্যাহতী—২৫৮  
 বিদ্যামুদৰ—৭৮-৭২  
 বিজোহী মবাণ—৩০৫  
 বিধি নাটকম্—৮১  
 বিনাটিকট ( ১২৬৫ )—চমছেব আদুল  
 মতলিব  
 বিপদ সীমা—৪২৫  
 বিপ্লব—৩০৫  
 বিপ্লব শেষ—২৭২  
 বিপ্লবী বীৰ—৪২০  
 বিজাট—৪২৫  
 বিবাহ বহন্ত—১২৭  
 বিয়াব বিপৰ্যায়—২৬৩  
 বাম্বীকি নাৰদ সংবাদ—২৮৩  
 বিশ্বনাট্য—২৪১  
 বিশ্বকাপা—৪৩১  
 বিসৰ্জন—২৮৩, ৩৬৭, ৪০৮  
 বিসৰ্জন ( ১২২৮ )—বুদ্ধাবন গোম্বামী  
 বিহ—২৭৪  
 বিহ কুঁববী ( ববদৈচিলা ১৮৭৭ )  
 —সৌজন্তময়ী ভট্টাচাৰ্য  
 বিহব গামোচা—৪১৭  
 বিহবান—৪২৬  
 বীৰ চুড়ামণি—৪১৭  
 বীৰপূজা—২৮৩, ৪১০  
 বীৰাকনা—২৮৩  
 বুদ্ধদেব—৪১১  
 বুদ্ধবাবি—৪৬১

বৃষকেতু—২০৩

বেউলা—৩২৫

বেকাৰ বাবু—৪২০

বেঙেনা বহুস্ত—৩৬২

বেজৰ নাকত থৰে খালে—ঘোগেন বায়ন

বেত্ নম্বৰ ফাইড্—৪২১

বেগীসংহাৰ—৭২

বেবেৰিবাং—৪২২

বেলিমাৰ—১৫৮, ১৬৩

বৈদেহী-বিচ্ছেদ—১৩৮

বৈদেহী বিয়োগ—২৬৪

বোকাযাত্ৰা—৫৫

বোৰতী স্মৃতি—বিষ্ণু বাভা

ব্রহ্মামোহন—৪৮

ব্লেক মাৰ্কেট—মেদিনী ঠাকুৰীয়া

ভক্ত - ৪১১

ভক্ত প্রহ্লাদ—৩৩০

ভঙা গড়া—স্বৰ্ণেশ গোস্বামী

ভদ্রাৰ্জুন - ৭২

ভাগ্য পৰীক্ষা—২২৫

ভাহুমতী চিত্তবিলাস—৭২

ভাহুমতী—২৮৩

ভোগজৰা—৪৫৭

ভানুৰ বৰ্মা—৩৩৫

ভীমদৰ্প—২৭৪

ভীম—২৮৩

ভীষ্মৰ শৰণযা—৪২৪

ভীষ্মাৰ্জুন—৪১১

ভুলৰ সমাধি—৪২২

ভূত নে ভ্রম—১৭১, ১৭৭

ভূমি লুটিয়া—১৪, ৪৬-৪৮

ভূষণ হৰণ—৪২

ভৈরৱৰ সেন্দূৰী আলি ( ১২৫৪ )

—জ্ঞানপ্ৰদ ঠাকুৰ

ভোজবাজ—৪১৭

ভোজন বিহাৰ—৪৮

ভোটৰ স্বৰ্গৰ—২৬৪

ভ্রমৰত্ন—১৪৫, ৪৭৫

মক্ৰতমা—৪০৮

মগলু কুঁৱৰী—বজ্জেশ্বৰ দত্ত

মগ্ৰীষৰ আত্মান—৪২৫

মঙলা—হেম দৰ্মা

মণিৰাম দেৱান—৪৩১

মৰণ-ভাৰ—৪০১

মধু মাটৰ গৰু—৪.৭

মধুৰ মিলন—৪২১

মনালিচা—৪১৩

মনোমতী—৩৫৫-৬৪

মহৰী—১৭৫, ২০৩

মহানাটক—১০

মহাবতী কৰ্ণ—৪২৪

মাটিৰ মৰম—৪২১

মাতৃ পূজা—৪২১

মাতৃ পূজাত মোমাই বলি—২৮৩

মাতৃ মঙ্গল—২৮৩, ৪০৭

মানস প্রতিমা—২৮৩

মাহুহ—ভবেন বৰুৱা

মাহুহৰ প্ৰাণ—১২১

মালবিকাগ্নিমিত্ৰ—৪৭৮

মালা—৪২৫

মিছবিন্দ গোবিন্দ—৮২

মিনতি—৪২১

মিলন সমাধি—৪২১

মিলিটেৰি প্ৰেম—৪১৭

মিষ্টাৰ চিকৰা—৪১৮

মীৰাধাই—৪৫৩

মুক্তিৰ অভিযান—৩১৩, ৩৮৫

মুক্তির পথ—৪১০

মুক্তি সংগ্রাম—৪২৪

মুকুলব পৃথিবী—অমিত সৰকাৰ

মূল্য গাভৰু—২৭৬

মেঘনাৰ বধ—১১১, ২২৫

মেঘাবলী—৩৩০

মেলটাবী—২৬৪

মেঘাৰ সন্ধ্যা—৪১১

মোক ভোট দিয়েক—৪২১

মোৰ অসম—৪৬১

মক্কাগান—৮১

মহি ও পিচল খোৱা—৪২৩

মমপুৰী—২১২

মৃগ পতন মাদৱ কাকতী

যোগ-বিসোগ (১৯৬১)

#### —বীৰেন্দ্ৰ দাস

যোগ নে বিয়োগ—৪২৩

বককুমাৰ—৪৩৯

বঙা চোলা—৪২৩

বঙালী বিহু—৪১০

বঙ্গমক—৪৩১

বজাৰ আগত লাচিত—৪১০

বজাকৰ—৪১৭

বজাবলী—৮২

বংপুৰে কথা কয়—২৪৬

বৰগী শক্তি—৪১৭

বাজৰ্ঘি—২২৫

বাজবোহী—৪৬৮

বাজবনী—৪১৪

বাজবনীতি—৪৬১

বাপাফিল—৪৪৩

বাধা-কল্পিত—৩৩৫

বাধাৰ মানভঞ্জন—১২২

বায়-নৱমী—১১৩, ১৩২-৪২-৫০

বাস-কীড়া—২৭, ৩২

বায়চাহাব—৪৬৮

বায়বাহাদুৰ—৪১৭

কল্পিত-হৰণ (১৯৪২)—জীৱন গোষ্ঠামী

কল্পিত-হৰণ—১৬, ২৭, ৩৫,

কণজ্ঞান—শ্ৰিয়দাস ভালুকদাৰ

কণ্ঠমী—৪৫০

কন্ধ দুৱাৰ—৪২৫

কপৰ কোৱৰ আহিল সোৱা—৪৬০

কপালীয়া—৩২১

কেৰ্ডিং বিড়ম্বনা—৪২৫

কেণ্ডু—৩৩৫

লক্ষণ ৩২৭

লখিমী—৪০৩

লখিমী চপোৱা—৪২০

লুকে লেঙ্গে—৪২০

লভিতা—৩২১

ললিত মাধৱ—৭৮

লব-কুশ—২৭৪, ৪১১

লহঙা—৩৩৫

লাচিত—৪৬৭

লাচিত বৰফুকন—১৬৯, ১৭১, ৪৩১

লালুক ফুকন—হেম শৰ্মা

লিটিকাই—১৪২-৫২-৫৫

লিমিটেড কোম্পানী—৪১৫

লুইত কোৱৰ—৩৩০

লেক্সেলোনি—২৬৪

লুকাভাকু—৪৬১

শহুনিৰ ঐতিহ্য—৪১৪

শহুতলা (বৃত্তান্ত)—বহু ওৰা

শহুতলা—১৩৩-৩৪, ১৪৭, ২৩৭, ৪৭৩

শক্তিৰ সাধক হই—৪১৭

ନନ୍ଦର ଜ୍ୟୋତି ( ୧୯୭୭ ) - ସାଧବ କାକଡ଼ୀ

ନନ୍ଦହୃଦ ବଧ - ୭୪

ନନ୍ଦ-ନନ୍ଦାବନ - ୫୧୨

ନନ୍ଦିକାର ବାନ - ୫୩୧

ନବାହିଷାଟ - ୭୭୨

ନାନ୍ଦି ବାଧିକା - ୫୨୦

ନାହ ଆହି - ୭୦୫

ନିଧା - ୫୫୭

ନିବୋନାୟାବ ଆବତ - ୫୭୨

ନିଷ୍ଠା ମାନ୍ଦୀ - ୭୭୦

ନୂହାଲ - ୭୭୮

ନେବ ଅର୍ଥ - ୨୮୭

ନେବ ମତାକା - ୫୫୨

ନୋନିତ କୁର୍ବୀ - ୧୨୫, ୭୨୧

ନିରୁକ୍ତବ ଅଗ୍ନିମାଳା - ୫୨୫

” ବାମକେଳି - ୫୧୨

ନିରୁକ୍ତ ପ୍ରୋମମ୍ - ୭୫

ନିନିବାସ ତତ୍ତ୍ୱାଚାର୍ଯ୍ୟ - ୫୭୫

ନିରୁକ୍ତ ନନ୍ଦ-ନାନ୍ଦ - ୫୫୦

ନିବାଧା - ପ୍ରତାମେନ୍ଦ୍ର ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ

ନିବାସବିଭାଗ - ୧୫, ୨୨, ୧୭୭

ନିବାସଚକ୍ର - ୧୫୮

ନିବନ୍ଧ-ଚିନ୍ତା - ୨୨୫

ନିରୁକ୍ତ - କଳ୍ପା ବୈଷ୍ଣବ

ନିରୁକ୍ତ - ୨୨୫

ନିରୁକ୍ତବେଦବ ଅଗ୍ନିବାଜା - ୫୫୨

ନିବାସ - ୫୨୨

ନବାକ୍ ହାକିମବ ଅବାକ୍ - ୫୨୫

ନତୀ - ୨୨୨

ନତୀବ ଦେବ - ୭୭୫

ନତୀ ଅଗ୍ନିବତୀ କୁର୍ବୀ - ୫୮୮

ନବାଦ - ୫୫୦

ନବାବ ଚିନ୍ତା - ୨୮୧, ୭୧୭

ନନ୍ଦାବ ବ୍ରହ୍ମ - ୫୧୨

ନନ୍ଦାବ ନନ୍ଦାବ ବ୍ରହ୍ମ - ୫୦୨

ନନ୍ଦାବ ହରିଚନ୍ଦ୍ର - ୧୨

ନନ୍ଦାବ ନେ ନନ୍ଦାବ - ହରିଚନ୍ଦ୍ର ଜୈନ

ନନ୍ଦାବ ('ବାମଦେବ' ୧୮୮୧) - ବ୍ରହ୍ମବାଜା ଦେବୀ

ନନ୍ଦାବି ସ୍ତ୍ରୀ ସ୍ତ୍ରୀ - ୫୨୫

ନନ୍ଦାବନ ନାଟ - ୫୧୫

ନନ୍ଦାବନ - ୫୨୧

ନନ୍ଦାବ ଅଭିନୀତ - ବୋହୁ ନାଥ

ନବନବ ଅଭିନୀତ - ୫୨୧

ନାଜାହାନ - ୧୮୨

ନାନ୍ଦୀ - ୧୨୧

ନାନ୍ଦିନୀ - ୭୨୮, ୫୧୫

ନାନ୍ଦିନୀ-ନନ୍ଦାବନ - ୨୭୨

ନିହିତବ କାଠ - ୫୨୦

ନିହାସନ - ୫୧୭

ନିହ୍ନ ବିଭାଗ - ୭୮୫

ନୀତା - ୨୨୫, ୫୧୨

ନୀତା-ଅଗ୍ନିବ - ୭୨, ୧୭୫

ନୀତାବନ - ୧୭୨, ୨୨୨

ନୀତାବନ ନାଟକ - ୧୭୧-୭୨-୭୫

ନୀତାବ କେଶବୀ - ୭୮୨

ନବବିଭାଗ - ୭୭୦

ନବ ବିଲିଳ - ୫୧୨

ନୂତନା - ୫୭୧

ନୂତନା - ୫୭୭

ନୂତନାବା - ୫୨୨

ନେହି ବାଟେନି - ୫୨୭

ନେତୃତ୍ୱ ବିବନ - ୨୧୨

ନୋମମବିଳା - ୭୨୧

ନୋମବ ବେଧନି - ୫୧୨

ନୋମବ ବୀଟା - ୫୧୨

ନୋମବ ମୋମେ - ୫୦୭

সোণালী মইনা য়েলব বহেবেকীয়া

অধিবেশন - ৪২৬

নীতা লয়ব নাটক—১৩২

ভনন্ত হৰণ—৫৬, ১১১, ১৩২

বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ—২৫৮

বৰ্গ নে মৰ্ত্য—২৬৪

বৰ্গপুৰী—৪৬১

বৰ্গৰ বাটত ( বৰদৈচিলা ১৮৭২ )

—হলীবাম ডেক

বংশে মন্ত্ৰ আত্মবলিদান—২৮৩

বয়সবা—৩০৫

বহুমান নাটক—১০, ৭০

হৰবল—১৫৫

ভবন্ত—৩৩৫

হৰদ্বৰ্জ নাটক—১৩২-৩৩-৩৪-৫৬

হায়'বে মোৰ কপাল—৪৬১

হৰিণ চুমা ( 'বামধেজ' ১৮৭৭ )

—বহু বৰকাৰতী

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—১৩৪-১৩৫-৩৭

হিন্দুস্থান বিজয়—২৮৩

হোলি—২৮৩

হৃদয়ৰ মূলা—৩৮৮

কীং ক্রীং ফং—৪৬৭

অন্ধমুক্ত আমাকৰণ

১৮৫৭—৪৫৩

'৪৩ চনৰ চোৰ—৪১৮

১২৫৫—৪১৮

## নাট্যকাৰ-মণ্ডলী

অজিতকুমাৰ হাজৰিকা—৪১২

অতুল হাজৰিকা—১১৫, ১৩১-২৮৩-৩০৫

অনন্ত দাস—৩৮৫, ৪১৪, ৪৪১

অনন্ত চৌধুৰী—৪২১

অনিল চৌধুৰী—৪২০

অপূৰ্ব ভূঞা—৪১০, ৪১১

অন্তয় ডেকা—৪২১

অমিত সৰকাৰ—মুকুলৰ পৃথিৱী

অধিকাগিৰি বায় চৌধুৰী—২৪১, ৪০৪,

৪০৬, ৪২৩, ৪০৭

অধিকা গোখামী—২৭৭

অবনী সেনাপতি—৪২৪

অমিয় চক্ৰৱৰ্তী—দুঃসপ্ন

অমিয় গোহাঁই—৪২৫

অৰুণৰ চেতিয়া—গদাধৰ

—আৰুপ ( 'বাহী' )

অৰুণ শৰ্মা—৪৬৫

অনন্ত ভট্টাচাৰ্য—৪১১

আনন্দ বৰুৱা—৩৬৭, ৩২২

„ ভাগৱতী—অবিচাৰ

„ শৰ্মা—৪২১

আনন্দেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—৪২১

আবুল মজিদ—৪২১

ইতুল হুচেইন—৪২১

ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—২৭৫

উত্তম বৰুৱা—৪২২

উমাপতি—১১, ১২

উমাকান্ত শৰ্মা—৪৫২

কনক গগৈ—২৩৮

কনকলাল বৰুৱা—১৩৩, ২৩৭

কবিশ্ৰী বিজয়—৬৪

কৰুণা বৈষ্ণৱ—কোঁহে কোঁহে মৰম, শ্ৰীমতী

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য—৩৭৮

কমলেশ্বৰ চলিহা ( কঃ চঃ )—৭, ৪০৪, ৪০৭

কৰুণাধৰ বৰুৱা—৪১৭

কল্পনা বৰুৱা—৪৬৭

কাৰাখা ঠাকুৰ—৩২৫  
 কালীপ্ৰসন্ন সিংহ—৭২  
 কীৰ্ত্তি বৰদলৈ—৭, ৩৩০, ৪৪২, ৪৬১  
 „ হাজৰিকা—৪২২  
 কুয়ু বৰুৱা—৪১৫  
 „ বৰদলৈ—৪২১  
 কুম্ভেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—৪১৩  
 কৃষ্ণ বিজ্ঞ—১০  
 কেশৱ শৰ্মা—অনিল ডি.পি, পঞ্চগদ্বৰ  
 থগেন্দ্ৰ শাস্ত্ৰী—৪২৪  
 গজেন্দ্ৰ চহৰীয়া—৪২৪  
 গণেশ গগৈ—৪১৮  
 গিৰীশ চৌধুৰী—৪২১  
 গিৰিকান্ত মহন্ত—৪৫২  
 গিৰিশ ঘোষ—৭১  
 গুজ্ঞান বৰুৱা—১৪৫  
 গুৰুদত্ত ভগৱতী—৪২৪  
 গুণাভিৰাম বৰুৱা—১১৬, ১২৪-১২৮  
 গোপাল আতা—৫৫  
 গোপালকৃষ্ণ দে—১৩৩, ২৩৭  
 গোপাল গোঁস্বামী—৩২৮, ৪০৮  
 গোপী শইকীয়া—৪২০  
 গোলোক শৰ্মা—৪২৬  
 গোবীকান্ত বিজ্ঞ—৬৪  
 ঘনশ্ৰাম বৰুৱা—১৪৪  
 চন্দ্ৰেশ্বৰ বৰুৱা—১১১, ১৩৮-৪২, ২২৫  
 চন্দ্ৰ ফুকন—৪২৬  
 চন্দ্ৰেশ্বৰ আৰু ল বডলিৰ—বিনাটিকট  
 চান্দ মহম্মদ চৌধুৰী—৪২০  
 চান্দে হাজৰিকা—৪২১  
 চিত্ৰ মহন্ত—৪২০  
 চৈয়দ আৰু ল মালিক—৪৬৮  
 ছগনলাল জৈন—সন্তান দে জগদ

জগত চৌধুৰী—৪১১  
 জনাৰ্দন ঠাকুৰ—৪২৪  
 জীৱন গোঁস্বামী—কল্পিত হৰণ  
 জীবেশ্বৰ গোঁস্বামী—৪১০  
 জ্যোতি আগৰাৱালা—৩২১, ৪৪৪  
 টেঙ্কেশ্বৰ শৰ্মাকৰু—৪৬৬  
 ঠাকুৰান নিয়মকৰা বড়—প্ৰজ্ঞা  
 তিৰেশ্বৰ নেওগ—৪১১, ৪০৬  
 তিৰেশ্বৰ শৰ্মা—৪২৪  
 তৰুণ আৰু ডেকা বিশাৰদ—৪২০  
 তাৰাচৰণ শিকদাৰ—৭২  
 থানেশ্বৰ হাজৰিকা—৪১১  
 দত্তি কলিতা—৩৮৫  
 দৰি মহন্ত—৪২০  
 দয়ানন্দ বৰুৱা—৪১৩  
 দীন বিজ্ঞ—৩৪  
 „ বেৰি—২৭২, ৪০৭, ৪৬২  
 „ বৰুৱা—৪২২  
 দুৰ্জ খাউণ্ড—২৭২  
 দুৰ্গা নাথ চাংকাকতী—১৩৮  
 দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা—৮, ১৪২,  
 ২০৩-২১২, ৪৬২  
 দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—৪৬৪  
 দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা—১৩৮, ২৩২  
 দুলাল বৰঠাকুৰ—৪০৫  
 দেৱ বৰদলৈ—১৩৮, ৩২২  
 দেৱানন্দ তৰালী—২৭৪, ৪৫২  
 দেৱেন চক্ৰৱৰ্ত্তী—৪০৬  
 দৈৱ তালুকদাৰ—৩৩৫, ৪২২, ৪৫২  
 বিজ্ঞ ভূষণ—৫২  
 বিজেন্দ্ৰলাল—১৮৮, ৪০৭  
 ধনীৰাম দত্ত—২৭৪, ৪১১

ধৰ্মদেব গোঁস্বামী—৬৪

ধৰ্ম মেধি—৪০২

ধৰ্মেশ্বৰ কটকী—৪২৪

নকুল ভূঞা—৩০৫

নগাওঁ নাট্য সমিতি—৪৫৮

নবীন বৰদলৈ—২৭৩

নবকান্ত বৰুৱা—৪৬২

নৰেশ্বৰ শৰ্মা—৪২৩

নলিনী দেৱী—পাৰিজাতৰ অভিধেয়ক

নাৰায়ণ দেৱ অধিকাৰী—৪২১

নিকপমা ফুকন—৪২৫

পজিকদিন আহমদ—৩৮৪, ৪১৫, ৪৪৫

পদ্ম গোহাঞি বৰুৱা—১১২, ১৪২, ১৭১,

৪২৩, ৪৩৫

পদ্মধৰ চলিহা—২৪৬, ৪৬১

পদ্ম বৰকটকী—৪২৪

পম্পুলিংহ—৭, ৪১৪, ৪৪৪

পৰাগধৰ চলিহা—৪৬০, ৪৪২, ৪৬২

পাৰ্ৱতি বৰুৱা—৪০৩, ৪৪৪

পুণ্যধৰ ৰাজখোৱা—৪৬৪

পুৰুষোত্তম দাস—৪২২

” মিত্ৰ—৭৮

পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা—১৩২-৩৩-৩৪

পূৰ্ণ মজুমদাৰ—৪২১

প্ৰদীপ ৰায় চৌধুৰী—৪২০

” অধিকাৰী—৪৬৩

প্ৰফুল্ল—৫৫১

প্ৰফুল্ল বৰুৱা—৪৫৫, ৪৫৮

প্ৰফুল্লদত্ত গোঁস্বামী—যুগৰ সমস্তা

প্ৰবীণ ফুকন—৪২২, ৪২৫, ৪৩১

প্ৰবীণ বৰা—৪৫৫

প্ৰবীৰমল বৰুৱা—৪২১

প্ৰভাত অধিকাৰী—৪১০

প্ৰভাত শৰ্মা—৪১৪

প্ৰভাসেন্দু চক্ৰৱৰ্তী—ত্ৰিবাধা

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী—৩৫৩

প্ৰিয়দাস তালুকদাৰ—কণকুৰ

প্ৰেমধৰ দত্ত—৪২৩

প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত—৪২২

ফণী তালুকদাৰ—৪২৫, ৪৬৭

ফণী শৰ্মা—৪২৩, ৪৫০, ৪৬৫

বদন শৰ্মা—৪০৫

বলৰাম পাঠক—২৭৪

বাণীকান্ত শৰ্মা—৪২৩

বিজয়ানন্দ বৰুৱা—৪৬৭

বিজ্ঞাপতি—১২, ১৩, ৫২

বিজ্ঞাবাগীশ—৬৪

বিনন্দ বৰুৱা—৩৬২, ৪১৪, ৪৩৬

বিপিন গোহাঁই—৪২১

বিপিন বৰুৱা—৪১১, ৪৪৫

বিৰিঞ্চি বৰুৱা—৪৬৭

বিশ্বৰাম মহাজন—৪০২

বিষ্ণু গোঁস্বামী—৪২০

বিষ্ণু ৰাভা—৪২৬

বীণা বৰুৱা—৪২২, ৪৬৭

বীৰেন্দ্ৰ দাস—যোগ-বিশ্লেষণ

বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ নাথ—৪২২

বীৰেশ্বৰ শৰ্মা—৪১০

বৃন্দাবন গোঁস্বামী—৪০৮

বেণুধৰ ৰাজ খোৱা—১৪২, ২১২, ৪৬২

বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়—৪০০

বোধন শইকীয়া—প্ৰতিমা

ব্ৰজবালা দেৱী—সপোন

ভবেন্দ্ৰ ঠাকুৰীয়া—৪২৪

ভবেন বৰুৱা—৪২৫

ভবেন শইকীয়া—৪২৩



ভাৰত দাস—১১১, ১৩২, ৪৭৩  
 ভাৰতী—৪২৬  
 ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰ—২০, ৭২  
 ভূপেন চৌধুৰী—৪২১  
 ভূপেন হাজৰিকা—৪২৪  
 ভোলানাথ কৌৱৰ—আছাৰ নেওচি  
 ৰণি বৰা—৪২১  
 মথুৰা ডেকা—৪৬১  
 মথুৰা বৰুৱা—৪২৪  
 মধুসূদন মিত্ৰ—১০  
 মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য—৪১১  
 মহেন্দ্ৰ শৰ্মা—৪২৫  
 মহেশ্বৰ নেওগ—৪২০, ৪২৬  
 মাইকেল মধুসূদন—২২৬৭  
 মাধৱদেৱ—১৩, ৪৩-৪৫, ৫২  
 মাধৱ কাকতী—৪১০  
 মাধৱ দত্ত—৬২  
 মাধৱ শৰ্মা—৪০৮  
 মালৱিকা দেৱী—৪১২  
 মিশ্ৰা মনচুৰ—৫৬৭  
 মিত্ৰদেৱ—৮, ২৬৩, ৪১৬, ৪৬৮  
 মিহিৰ বৰুৱা—৪২৬  
 মুক্তি বৰদলৈ—৭, ৩৩০, ৪৪২, ৪৬১  
 মুনীন বৰকটকী—৪২৬  
 মেদিনী ঠাকুৰীয়া—৪২১  
 মোহন নাথ—সমাজৰ অভিলাপ  
 বজ্জেশ্বৰ দত্ত—মগলু কুঁৱৰী  
 মৃগল দাস—৩২৮, ৪২৪, ৪২৬, ৪৫০  
 যোগেন চেতিয়া—৪২৫  
 যোগেন বায়ন—বেজৰ নাকত থৰে খালে  
 যোগেন্দ্ৰ গুপ্ত—৭২  
 যোগেশ্বৰ কলিতা—৪২২  
 ঝটক—৪২০

বজ্জী বৰদলৈ—১৩৩, ২৩৭  
 বহু ওকা—( শকুন্তলা বুঢ়ালাটি )  
 বহুধৰ বৰকাকতী—৪১৪  
 বহুধৰ বৰুৱা—১৪৪  
 বভিকান্ত ( বিজ )—৬২  
 ৰবি ঠাকুৰ—১৮২  
 ৰমাকান্ত চৌধুৰী—১৩০-৩২  
 ৰমাকান্ত বৰকাকতী—১৪৫  
 ৰমেশ চৌধুৰী—২৭২  
 ৰমেশ বৰুৱা—৪১৩  
 ৰাজলক্ষ্মী দাস—৪১২  
 ৰাধা সন্দিকৈ—২৭৬  
 ৰাম গোস্বামী—নটীৰ পূজা  
 ৰামচৰণ ঠাকুৰ—১২, ৫২, ৬১, ২২  
 ৰামনাৰায়ণ তৰ্কৰত্ন—৭২  
 ৰামানন্দ ৰায়—৭৮  
 ৰামানন্দ—১০  
 ৰিণু গোঁহাই—৪২২  
 ৰুদ্ৰ বৰদলৈ—১১৬-১২৮-২২, ৪২৬, ৪৭৪  
 ৰূপ গোস্বামী—৭৮  
 লক্ষ্মীকান্ত দত্ত—১৩৩, ৩১৩, ৪২১, ৪৪৪  
 লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা—৮, ৬৮৭, ৪৬২  
 লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা—৮, ১৪২, ৪৬৬, ৪৬৮ ৪৬৯  
 লক্ষ্মীশেখৰ বৰুৱা—৪২১  
 লক্ষ্য চৌধুৰী—৪২৩, ৪২৭, ৪৩২  
 লখোদৰ বৰা—১৪৭  
 ললিতকুমাৰ ভাগৱতী—৪২৫  
 ললিত বৰবৰুৱা—৪৫২  
 ললিতচন্দ্ৰ শৰ্মাবৰুৱা—৪২৪  
 শঙ্কৰদেৱ—৮, ১৩, ২৭-৪৩  
 শৰত গোস্বামী—২৪৩, ৪৬২  
 শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা ( শিৱপ্ৰ বৰুৱা )—৪৬৬  
 শুক্ৰেশ্বৰ বৰা—৪১৩, ৪১৮

তচিত্ততা ব্যাং চৌধুরী—৪২০, ৪২৫  
 শৈলধৰ বাজখোৱা—২৫৮  
 শৈলেন ফুকন—৪০৬  
 সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা—৪২২, ৪৪০  
 সত্য চৌধুরী—৪১১  
 সৰ্বানন্দ পাঠক—৪২০  
 সৰ্বেশ্বৰ কটকী—৪১০  
 সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী—৪৫৭  
 শাৰদা বৰদলৈ—৩২৮, ৪২৭, ৪৪২  
 স্বপ্নৰ্শন শৰ্মা—৩০০, ৪৬২  
 স্বৰেন্দ্ৰ শইকীয়া—৫২৭, ৪০২, ৪২৩, ৪৪৪  
 স্বৰেন্দ্ৰকুমাৰ দাস—৪২২  
 স্বৰ্ণেশ গোছ্বামী—৪২৪, ৪৫০  
 সৌজন্যময়ী ভট্টাচাৰ্য্য—বিষ্ণুৰ্বৰী  
 সৌৰীন সেন—৪২৫  
 স্বৰাজ নাথ—৪২১  
 হৰকিশোৰ চৌধুরী—৪১২, ৪২০  
 হৰচন্দ্ৰ ঘোষ—৭২  
 হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য—৪১৭  
 হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা—৪০৮  
 হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা—১৩৪  
 হলীৰাম ডেকা—স্বৰ্গৰ বাটত  
 হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা—১১৬-১২৪  
 হেম চেতিয়া—৪২২  
 হেম শৰ্মা—৪৬৩

### বিষয় সন্দেশ

আকস্মিকতা—১৮৩  
 আদৰ্শ চৰিত্ৰ—১২৭  
 কবি-নাট্যকাৰৰ লুকাভাৰু—৩০০  
 কালাভিক্ৰমণ—১৮৭, ৩৪৩  
 কাৰ্য্যিক গুণ—১৮৭, ৪২৪  
 গল্পীয়া ঐতিহ্য—৩৫৩

জনজাতীয় চৰিত্ৰ—২০১  
 জীৱন দৰ্শন—১২৩  
 ভবল হাতবস—২৮২  
 বৈজ্ঞানিক—২৫৭, ২২২  
 নাট্য বিনোদ—১১৭, ৩৪৭  
 পুৰাণ-বচনা বীড়ি—২৮৫  
 প্ৰাক্ৰিয়—৫১  
 বিষ্ণু বীৰ—১৮৬, ৪২৭  
 ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰ—১০৪  
 কষ্টি—৩, ১৫  
 সঙ্গীত-বহুলতা—২২৩  
 সমাজ চেতনা—১৩৬

### প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে চকু-ফুৰোৱা গ্ৰন্থসমূহ

অক্ষয়লী—কালিৰাম মেধি  
 অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা  
 অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী—ভিষেশ্বৰ নেওগ  
 অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা ( ২য় ভাগ )—  
 মহেশ্বৰ নেওগ

প্ৰসঙ্গ প্ৰণালী—কান্তিৰাম আঠে  
 শব্দ-চৰিত—ৰামচৰণ ঠাকুৰ  
 সাহিত্য দৰ্শন ( সংস্কৃত )—বিখনাথ  
 Shakespearean Tragedy—Bradley  
 " Comedy—S. C. Sengupta  
 The Indian Stage—H Dasgupta  
 The Indian Theatre—R. K. Yagnik  
 The Theory of Drama—A. Nicoll

### প্ৰসঙ্গ পৰিচয়

আনন্দ আগবাহালা—১৩২  
 উপেন্দ্ৰচন্দ্ৰ লোখাক—২১  
 উপেন গোছ্বামী—২৩  
 কালিৰাম মেধি—২৮, ৩৪, ৪৫

